PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 39 – ROMA, 8 OTTOBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

DIONISIO E AGAVE

C'era ancora nel settembre 1921 a Firenze qualche vecchio che ricordando le feste dantesche del maggio del '65 e comparando le due cerimonie commentava: « Ma allora fu un'altra cosa ». Italiani d'ogni regione il 14 maggio in Piazza Santa Croce erano intorno alla nuova statua del Pazzi. « E quando il buon abate Giuliani oratore ufficiale disse volgendosi al Re che il volto del Poeta era stato dall'artista immaginato triste e cruccioso poichè Roma piangeva e Venezia dolorando si dibatteva sotto l'indegno giogo straniero, un grido tentò di alzarsi, ma lo troncò un nodo di pianto che prese tutti alla gola... ».

Piazze frementi e folle deliranti ne abbiam visto tutti: e anche nel settembre del '21, moti di entusiasmo e grida e applausi avranno certamente fatto vortice nella marea di persone devote al culto di Dante. Ma nessun nodo di pianto ruppe il gridio. E dunque aveva ragione il vecchio superstite nel dire che « allora fu un'altra cosa ».

Quel che però nel rimpianto rimaneva oscuro era il motivo della diversa partecipazione del popolo alla cerimonia. Il vecchio non poteva essersi accorto della crescente durezza del cuore degli uomini.

C'era stata una guerra, e nelle guerre gli istinti di vita e di morte oscurano tutti gli altri sentimenti, tanto più labili quanto più delicati.

E ora le guerre sono state due.

Quale triste eredità di durezza grava sul cuore degli uomini oggi. Vediamo sì ancora folle commosse, ma di quella commozione dei fluidi, per la quale si sollevano dal fondo le deposizioni e li intorbidano. Non possiamo guardare a gente fitta in un luogo, senza chiedere il motivo che l'adira, l'irrita, la sdegna. L'esasperazione, l'eccitazione, la concitazione sono sempre segni premonitori di moti violenti, come di scossa di cose materiali. In altre parole, la commozione che faceva gentile la vita, ora ha i segni tutti della tempesta, come se gli uomini avessero rubato alla natura il segreto dei terremoti. Chi oggi scrivesse frasi come questa: « commosso alle lacrime, a misericordia » farebbe ridere; e i vocabolari, tranne quelli vecchi, non le registrano più.

•

Era fatale che un siffatto indurimento di cuore finisse con il palesarsi nelle lettere, nelle arti, nelle filosofie. Gli autori oggi sarebbero felici d'apostrofar se stessi nel segreto del proprio compiacimento con queste metalliche parole: « E tu, commovitor delle superbe tempeste, o Re della ventosa chiostra ». Guardate i libri che hanno avuto felice mercato. Sono epitomi di violenza, di ferocia, di animalità corrotta ed aggressiva. Il turpe è plurimo, ma il più accetto, il più ricercato è quello forte. Si direbbe che l'umanità sia passata dall'epoca della riflessione a quella dei riflessi. Chi avesse tempo potrebbe con la speranza di acquistare dati discriminanti, studiare il trapasso che nella letteratura è venuto compiendosi dal turpe generato da « mollities » e cioè da effeminatezza, da flessibilità debole, lenta e quasi sonnolente, al turpe innestatosi sulla violenza sanguinaria, sulla ferocia rallentata, sull'abbrutimento selvaggio. Persino quella saggezza forte ma armoniosa che andavamo a cercare nella filosofia come in rifugio sicuro, oggi non ha più voce. I filosofi arrotano i denti sulla storia per averli più duri e avvelenati, e per dimostrare che sulla terra non scorrono che fiumi di lava, nei quali bisogna tuffarsi di tanto in tanto: meglio se a quel bagno caldo si costringono gli altri, soprattutto se sono nemici. E oggi, poichè le ragioni di inimicizia ormai non si contano più (anche una tessera può essere la carta topografica che un invisibile Stato Maggiore vi ha messo in tasca, imponendovi di conservarla per sapere come e dove si sposta il nemico), siamo giunti a tale che ci moviamo come tra trincee e reticolati, pronti a colpire, rassegnati ad essere colpiti.

Insomma vogliono convincerci che la vita è *cronaca nera*, e ogni evo, ma soprattutto il nostro, è *storia nera*.

Che questo corrispondersi di costume e di coltura possa far gioire quanti insegnano la sincerità, l'autenticità, è comprensibile. Ma è pur vero che il processo umanizzante un tempo aveva per misura il distacco tra l'informe delle passioni crude e violente e il limpido rispecchiarsi degli affetti e dei pensieri nelle purificate sfere dell'intelletto. La funzione degli uomini che si consacravano agli studi non era quella di articolare con contati accenti l'inarticolabile vocio delle torme gridanti, ma di trarre dal convulso balbettio una voce pur umana. L'uomo del libro era l'uomo della catarsi, perchè il riboccante delirio, l'ebrezza cieca, prima arginava e poi traeva verso limpidezze serene. « Non si addicono ai Numi i rancori e le passioni dei mortali » dice Agave a Dionisio: Agave che ha ai piedi le membra sbranate del figliolo. E parafrasando le parole dell'umiliata creatura euripidea, potremo dir: che non si addicono ai poeti, agli artisti, agli uomini di pensiero i tumulti e le turpitudini di quei mortali che fanno più mortifera la vita.

Non è davvero irragionevole pensare al contrasto tra brutalità e gentilezza, tra durezza e commozione, tra sconcezza e nobiltà. E non è illusorio credere che siffatto contrapporsi possa e debba essere seguito nel mondo dell'arte e del pensiero, in quel mondo che non dovrebbe essere mondano.

Passati di recente sotto l'egida della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione, il Premio Villa d'Este e il Prix de Montparnasse hanno riconfermato la loro validità artistica, nello scambio dei valori spirituali tra la Francia e l'Italia.

Quest'anno, i premi sono dedicati alla musica e, per il Comitato Italiano, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti ha nominato la Commissione la quale ha proposto per il premio con larghissima maggioranza, il Maestro Valentino Bucchi.

Luigi Bartolini: Studio per il quadro « La dattilografa »

SIMULACRI E REALTÀ

CONSIGLI PER L'ORALE

Tra i consigli che ad un candidato baccelliere vengono dati da uno che se ne intende ce n'è uno assai curioso. « Attenzione! Capita sovente che il professore risponde lui stesso alle domande che ti rivolge, trasformando così in altissimo corso l'interrogazione di baccalaureato. Guardati bene in questo caso d'interromperlo, stavo per dire di tagliarlo. Ascoltalo con simpatia, e quando ha finito, ripetigli teneramente, e variando appena i termini il suo piccolo discorso: te ne sarà gratissimo, e credendo di assegnarti un voto, darà a se stesso un bel punto ». Il consiglio è saggio. Poter parlare per la bocca del professore è quanto di più utile ci sia. Ancor meglio se il discorso al professore tu glielo chiedi, invogliandolo con piccole lusinghe, quali, ad esempio, una composta estasi per una frase che hai colto sulla sua bocca e che tu insegui come una farfalla con il desiderio di vederne le ali su cui polvere d'oro è stata deposta.

Meno convincente è l'altro suggerimento. « Pensa — dice il nostro consigliere — pensa che nessuno dei tuoi esaminatori sarebbe in grado d'ottener la promozione nella maggior parte delle prove ». Ebbene questo avvertimento è ingenuo, perchè non tiene conto di un fatto: che l'esame non è uno scontro tra sapere e sapere, ma tra potere e sapere. L'esaminatore può anche se non sa; l'esaminando non può anche se sa. Meglio quindi che questo pensiero non venga a molestare l'animo del candidato. Per un molesto fantasma di questo genere Anatole France confuse l'abate Gregorio con Robespierre e fu bocciato.

FATO DI STRATONICO

Stratonico fu un poeta e citareda ateniese, assai noto per i suoi motti arguti e pungenti. Di lui Cicerone ricorda la battuta contro il culto di Alabante e di Ercole, quando sfida con rassegnata ironia l'ira del primo per sè. « Me percuota l'ira di Alabante, te quella di Ercole ».

Naturalmente Alabante non curò nell'Olimpo il sarcasmo del citareda e lo lasciò alla sua sorte. Provvide però a dare una lezione a quella linguaccia Nicocle, il quale meno paziente del dio Alabante, fece morire di veleno lo straziatore della fama altrui. Particolare importante: Nicocle era re, e precisamente re di Cipro.

La triste fine del povero Stratonico ci dice quanto sia disgraziata la condizione dell'uomo che ha avuto da natura l'esiziale dono di un po' di spirito. Volete che quando nella testa s'accende l'arguzia la si schermi? E' difficile, è difficile. L'arguzia è un'elica in moto; fermarla non è poi così agevole come si dice. Perchè allora esser così squallido da non sorridere del sorriso degli altri, e correre alle vendette come Nicocle? La parola stessa lo dice, quando chiama « motto pungente » la punta di sarcasmo. Ma se qualcuno vi punge con uno spillo non c'è ragione di togliere dal fodero la spada per infilzare l'incauto. Duelli con spillo e spada non sono concepibili. Eppure Nicocle, e con lui tutti i suoi pari e cioè tutti quelli che non sanno sorridere, han sempre affrontato lo spillo con la spada.

CONVIVA SATUR

Grande fu la meraviglia di Pasquale Villari, quando in un restaurant *di lusso di una capitale straniera guardandosi attorno riconobbe Domenico Comparetti e vide l'apparato di lusso che che lo incorniciava. Due servitori ai suoi ordini, fiori, sciampagna. Il Villari guardò il suo brodo e le due uova con un pò di vergogna. Ma subito la frase giustiziera gli fiorì e lo placò. Se la portò a Firenze questa frase e l'andava ripetendo a tutti: « Sapete? ho trovato il Comparetti che si dava un pranzo ». La frase dipinge il Villari e il Comparetti. Quest'ultimo, uomo dell'abbondanza, firmava i suoi primi lavori « Domenico Comparetti Romano », e del romano voleva il segno più visibile di riconoscimento: il segno del « conviva satur.*

MEGLIO DIMENTICARLI !

« Nei tempi antichi natio *evocava i porcellini che la scrofa mette al mondo. Quando gli uomini furono stanchi di subire il regime matriarcale s'appropriarono la sovranità politica, affermarono il proprio primato dicendo che il territorio nazionale era una cosa dei padri, in latino « patria ». Ma le donne vollero la propria rivincita: questa parola « patria » nella quale s'incarnava l'orgoglio mascolino, fu essa stessa una parola femminile. Ancor oggi noi diciamo « la patria ».*

E va bene.

Ma dobbiamo proprio associare alla nazione i porcelini, e alla patria quel conflitto e quella rivincita matriarcale? Come si fa, per esempio, a scrivere Nazione con lettera maiuscola senza vedere quei porcellini diventar grossi e grassi sì da non poter usar più per ricordarli il diminutivo.

Gli antenati, anche se son quelli delle parole, è meglio dimenticarli.

Varius

DUE PREMI

e una conclusione

Alcuni mesi ora sono, come i lettori certamente ricordano, il « Premio Roma » per la poesia, di un milione, fu assegnato a Giuseppe Ungaretti. Alcuni giorni fa il « Premio S. Marino », anch'esso per la poesia e anch'esso di un milione, è stato decretato ad Eugenio Montale.

Per inflazionati che siano, e premi letterari e milioni, si tratta di riconoscimenti non privi di importanza; anzi il « Premio Roma » aspira palesamente a riprendere e a ricreare al tempo stesso una solenne tradizione. Vien fatto perciò di voler ricavare una lezione da questi avvenimenti, di volerne definire il significato che, coscientemente o di istinto, i giudici hanno dato alle opere premiate.

Certo al « Premio Roma » non si premiò solo o precipuamente « La Terra promessa », ma il poeta Ungaretti con il suo passato e il suo presente di poesia, l'autore de « L'allegria » e di « Sentimento del tempo ». Quindi si trattò di un riconoscimento che andava all'opera tutta di un autore, alla *storia* di un poeta: per Ungaretti fu come ora e per Montale, quello di « Le occasioni » e di « Ossi di seppia ».

Due poeti, c'è da aggiungere, che rappresentano le espressioni maggiori di una corrente, di una esperienza della poesia contemporanea italiana inserita nella più vasta storia della poesia europea dei nostri giorni. Ungaretti, infatti, cominciò intorno al 1909 su « La voce » ove apparivano anche le liriche di Guillaume Apollinaire, e Montale, apparso dopo la prima guerra mondiale, nel tardo dopo-guerra, intorno al 1931 (« Ossi di seppia ») ebbe sicura rinomanza, mentre ancora nell'aria vagavano le ultime risonanze della lirica dannunziana (« Di fronte alla foce — d'un torrente che straboccava — il flutto ingialliva. — Giravano al largo i grovigli dell'alighe — e tronchi d'alberi alla deriva).

Il resto della lirica contemporanea italiana, pur avendo voci sicure ed alcune personalità definite, in realtà non può, almeno per ora, far storia, e resta nella scia di questi due nomi.

Esistono, è vero, altre tendenze, altri nomi, altre correnti: così come esiste una antica e non stanca polemica che si va combattendo non soltanto in sede critica bensì molto spesso anche e soprattutto con la stessa produzione poetica. Ma di ciò qui non si vuole discorrere, essendo la più parte di quelle idee e di quelle liriche o non valide o espressione della lirica tradizionale ormai ben definita e quindi fuori di quel travaglio cui ci riferiamo.

•

Orbene (ed è questo il punto cui volevamo pervenire) che due grossi premi letterari, i maggiori dell'annata, siano andati ad Ungaretti ed a Montale, può anche avere un significato, e non recondito.

Laureati i due poeti maggiori di questi anni, quelli che hanno iniziata ed espressa la poetica dell'analogia, che da d'Annunzio al simbolismo o al surrealismo, hanno dimostrato di saper trarre la propria esperienza lirica (con le virtù e i difetti) della più vasta e travagliata esperienza dell'arte europea, si è, in fondo laureata l'esperienza dell'ultima lirica italiana, giunta dal fasto alla stanchezza ed all'esaurimento della corrente ermetica.

Secondo noi i premi hanno voluto dire (e comunque glielo facciamo dire noi perchè sarebbero le migliori parole se non pure le uniche da dirsi su tale argomento) che la « poesia difficile » anche in Italia ha avuta la sua esperienza ed ha rappresentato come un passaggio obbligato della sensibilità, non esclusivamente letteraria, del nostro tempo. Che tale esperienza è rappresentata, nei suoi momenti validi nelle sue tendenze nei suoi limiti, da questi due poeti universalmente accettati e ufficialmente riconosciuti. E che infine altre esperienze sull'esperienza fatta, altre strade, altri impegni vanno affrontati per conseguire quella stessa validità, per esprimere le nuove esigenze.

Insomma, ci sia stato o non nelle intenzioni dei giudici tale contenuto critico, è questa la lezione che noi vorremmo ricavare dai due premi perchè non si esaurissero nella cerimonia ufficiale ed acquistassero una intrinseca utilità, non limitata soltanto a scopi turistici e commerciali.

★

SOMMARIO

Editoriale - Dionisio e Agave

Letteratura

D. BACCINI - *Un poeta messicano*
C. FABBRI - *Una scelta di poeti*
A. M. FINOLI - *Invito al Decameron*
A. MELE - *Palazzeschi o del costume*
K. TERNAY - *Francesco Herczeg*
P. VETRO - *G. A. Cesareo poeta dimenticato*

Arti

V. MARIANI - *Caprese Michelangelo*
A. NEPPI - *Camaleonti del mondo artistico*

Musica - Teatro - Radio

V. CAJOLI - *Sovvenzioni*
V. INCAUDA - *La radio: « Contemplazione »*
D. ULLU - *Spiritualità di Frank*

Problemi dell'Educazione

AVICENNA - *La scuola in Austria*
G. GOZZER - *Il maestro rurale*
G. NAPOLITANO - *Scuole e analfabetismo*

•

Recensioni - Disegni - Rubriche

PALAZZESCHI
O DEL COSTUME

Credo che Aldo Palazzeschi rechi, con la sua opera narrativa, la conferma del principio che vuole che ogni opera di uno scrittore chiuda un'esperienza di vita. Non nel senso però che questa conferma escluda la continuità ispirativa e per dir così logica del suo *animus* poetico: Palazzeschi rimane anche oggi lo scrittore scanzonato e amarognolo che era nelle prime poesie e più specialmente nell'*Incendiario* (1910), dove la sua sorridente ironia e il suo popolaresco buonumore palesano interi il loro volto. Dicevo dunque che egli, con l'*Incendiario*, conclude un'esperienza di poesia e passa, l'anno dopo, ai tentativi di narrazione col *Codice di Perelà* (1911). Sul quale piano narrativo resterà con le *Stampe dell'8oo* (1932), e definitivamente col romanzo *Le Sorelle Materassi*, i racconti *Il Palio dei buffi* (1937) e il romanzo *I Fratelli Cuccoli* (1948).

Senza tener conto de' *Il re bello* (1921) e de' *La piramide* (1926), che mi paiono cose inferiori rispetto alle altre sue, perchè non viventi della medesima intensità e forza di persuasione; senza tener conto di queste, dunque, si può fin d'ora segnare il tono dello scrittore, che è situato tra l'ironia (derivante dal senso amarognolo con cui spesso il Palazzeschi s'atteggia di fronte alla vita) e l'umorismo bonario discendente dal misurar gli uomini e le cose secondo una visuale che sembra, apparentemente, non prender nulla sul serio. Sicchè pare che egli si guardi intorno e trovi sempre qualcuno o qualche cosa che si presti alla deformazione o al grottesco, anzi al buffo e alla critica del costume. E' il tema, caro al Palazzeschi, del « lasciatemi divertire », il quale tornerà ancora, ad esempio, nelle « Stampe » e nei *Fratelli Cuccoli*. Ma già nel *Codice di Perelà* avveniva la medesima cosa: la filiazione ideale non offre soluzioni di continuità.

•

Perelà è un personaggio che vive in un mondo e in un ambiente del tutto immaginari. Uomo di non poche fumisterie e ridicolezze, quindi piuttosto originale, Perelà perviene, in quel caratteristico suo mondo, a redigere, manco a dirlo, un codice di leggi; ottiene ricevimenti dalle dame, si crea un'aureola intorno. Ma ogni scherzo dura poco e anche a Perelà capita una disavventura. Finirà che soltanto una pazza crederà ancora a lui. Prende dunque forma, in questo racconto, una critica ovvero una satira della società e del costume, come già accadeva in alcune poesie e come avverrà in seguito nelle « Stampe » e altrove. E' chiaro che la fantasia dello scrittore si è sbizzarrita intorno a Perelà, fino al punto da creargli un mondo nel quale la deformazione palesemente si scopre.

Lo scrittore si rivela anticonformista anche nella prosa: e la sua adesione al futurismo, con Papini e Soffici, ne forniscono la riprova. Dal che si deduce che la tendenza a svecchiare, quant'era possibile, la poesia e la prosa italiana nasceva da una condizione polemica piuttosto che da una necessità interiore. Anticonformismo che non accetta l'antefatto, nè i modi estrinseci, sui quali anzi ride e si diverte. Ma si noti che il « lasciatemi divertire » non si effettua soltanto a spese del prossimo, si applica anche a se stesso, come là dove: « Buona sera, Contessa. — Buona sera, carissimo Aldo. — Oggi giornata bella, Contessa. — Troppo bella, carissimo Aldo. — Non fa nè freddo nè caldo ». Sono espressioni dove il serio è andato a farsi benedire. E molti anni dopo, nelle « Stampe », la Sora Sofia e la Sora Isabella, mostricciattoli umani, richiamano infallibilmente quel segno: il ridicolo, che nelle « Stampe » si coglierà dappertutto, intorno alle vecchie piccole e goffe come intorno al Carro del Sabato Santo Fiorentino. Solo che nelle « Stampe » la polemica è meno scoperta che non nell'*Incendiario* e nel *Codice di Perelà*; c'è in più un senso riservato di umanità, anche se non giunga fino alla concentrazione e alla tenerezza.

Così è: il Palazzeschi delle « Stampe » vuol darci il suo diario di bimbo, fino a sei anni, ma lo trovi più disposto a mostrarsi di riflesso (attraverso gli altri) che direttamente; per suo conto ambisce a far sapere che a due anni amava spenzolarsi dalle finestre o arrampicarsi su per le scale per il solo gusto di salire e di spenzolare. Ma « ci regala (scrive il Pancrazi, *Corriere della sera*, 14-7-'32), intorno a un bambino curioso, tutta una città (Firenze sulla fine dell'800) con la più ricca galleria di tipi e di figure, usi e costumi che si possa desiderare ». I tipi abbondano, sono per lo più delle vecchie maniache, collezioniste di gatti o di pappagalli, e il diarista ci si diverte un mondo. Ma non si creda che il bimbo non abbia i suoi turbamenti, le sue piccole angosce; esse anzi costituiscono quel senso riservato di umanità già avvertito: che lo porta a concentrarsi intorno ai personaggi concepiti, anche se buffi, per dar loro quella coerenza umana, quella sostanza di vita spirituale che li fa essere vivi nel quadro. C'è insomma un sostrato più profondo nelle « Stampe »; c'è una partecipazione umana che si manifesta nell'attaccamento del bimbo alla madre, nell'acquiescenza al padre. E c'è inoltre, nel periodo, l'intenzione di allargare l'ampiezza della visuale, della « stampa », pure se spesso vi sia, nel giro della frase, un tantino di artificio e leziosità: due baffoni di un uomo gli paiono « una rondine in volo giunta sino al suo labbro per deporvi un bacio ».

Tuttavia la sua prosa ha sollecitato il De Robertis a richiamarsi al Manzoni, ma è chiaro che tali avvicinamenti, se pure si giustificano qua e là, non possono esser presi a guida e norma di giudizio: chè il Palazzeschi, nei momenti in cui dovrebbe assumer quel tono riposato e calmo alla Manzoni, si accende di estrosità e quasi partecipa ilare allo sciogliersi del personaggio nel buffo che tuttavia s'apprende come una cosa staccata e oggettiva. Il che dimostra però che il Palazzeschi riesce bene a creare il personaggio, a inserirsi nella sua logica e a condurla difilato al suo sviluppo. Le figure che vivono nel romanzo (*Le Sorelle Materassi*, 1935), in quell'ambiente provinciale di Santa Maria a Coverciano, hanno tutte una vitalità oggettiva, un'esistenza a sè, vivono perciò la loro vicenda nel modo più consono alla loro natura. Cucitrici di bianco, corredi da spose: l'insegna delle tre sorelle Materassi. Sembrano uscite, queste donne, dalle « Stampe ». Carolina e Teresa, lavorando, tramontano un pò per giorno, appassiscono; Giselda, malmaritata, è dispettosa, stizzosa. C'è poi una serva, Niobe, che si dà un gran da fare per casa, specie quando entra in iscena Remo, nipote delle donne. Le zie Carolina e Teresa lo rilevano ad Ancona, orfano di una loro sorella. E' un bel giovanotto, amante dello sport, che introduce con sè, nella casa, il diavolo tentatore delle zie. Costoro se ne innamorano come è possibile a due zitellone, gioiscono del loro Remo e si lasciano ricattare in ogni senso da lui. Sicchè quando le tasche sono vuote (anche il gruzzolo di Niobe se n'è volato) e il bel Remo è lontano, sposato con un'americana che lo ha condotto con sè, alle zie non resta altro che ammirarlo e baciarlo in un'effige che lo ritrae in costume da bagno. E ciò, neanche a farlo a posta, proprio quando le due zitellone avevano imparato a vivere un loro sogno incantato.

Palazzeschi ha reso questo mondo in piena coerenza oggettiva, ne ha fatto davvero un tutto organico, in virtù di una prosa aderente e scaltra. Lo scrittore si è anche servito, nel render la vicenda, di un attento scavo psicologico, portato specialmente a esercitarsi sulle cupezze sessuali delle sorelle Materassi, sul loro caldo attaccamento al giovane e bel nipote moderno, dalle cui labbra suggono non pochi baci (in ciò conviene anche il Giusso il quale rilevò accortamente che: « queste zitellone fallite all'amore e che hanno sublimato i loro istinti in una cupa ed ostinata dedizione al lavoro potrebbero ostentare, accanto al loro diploma di cucitrici in bianco, i certificati degli Istituti psicanalitici viennesi. Con la psicanalisi sono in piena regola » (Cfr. *Il Mattino*, 14-11-'35). E non si pensi che la psicologia o il monologo interiore turbino l'andamento tradizionale della prosa palazzeschiana, tutt'altro. Egli consegue, con abilità e finezza, l'equilibrio voluto dall'economia narrativa.

Del resto quando si è scrittori davvero, non si cade nei trabocchetti, nè si ruzzola come su cera spalmata. Stendhal ad esempio, che pure introduceva un tipo di narrazione in gran parte psicanalistica nel 1831, con *Le rouge e le noir*, lavorava di istinto e il suo Giuliano risulta immune dagli psicologismi venuti di moda più tardi. Certo la prosa palazzeschiana doveva essere diversa; egli prende l'avvio dal bozzettismo toscano e la stempera, alterandola, nel quadro di Perelà, ma la vivifica poi nelle « Stampe », pervenendo a più larghi voli. Ma torniamo alle sorelle Materassi, a Remo, a Niobe, a Palle che hanno vivamente interessato lo scrittore, anche se talvolta egli ci si è compiaciuto e ci ha giocato intorno. Ha creato ad esempio quel Remo apollineo per mettere la febbre addosso alle zie, nonchè alla serva Niobe, che in fondo pur aveva le sue giovanili avventure. Ci ha però giocato in modo che nel romanzo cose ed uomini, anche se deformati alla maniera palazzeschiana, appariscono tuffati nella vita, sia pure leggermente gonfiati dall'estro. E ciò si dà perchè lo scrittore ha saputo conferire alle sue creature vitalità e coerenza di fantasia.

Per quel che s'è detto non mi parrebbe un difetto di attinenza creativa il fatto del ripiego a cui lo scrittore sarebbe corso allorchè, esaurite le sue riserve di fantasia, e per non rischiare di ripetersi sui casi di Remo e delle zie, volge il finale del romanzo in tono d'operetta, cambiando registro al suo umorismo. Lo osservò peraltro acutamente il Pancrazi (*Corriere della sera*, 27-12-'34): non c'è che dire: quell'americana dalla pentola, quel matrimonio, quella partenza appartengono all'operetta. Ma Palazzeschi è l'intelligente uomo che è: e, al momento giusto, tratta l'operetta da operetta. Cambia cioè i registri al suo umorismo, si affida al buffo e al grottesco, cerca lo spasso, con questo tono celebra il matrimonio di Remo con Peggy nella chiesa di Santa Maria a Coverciano. Poi, un rinfresco e via ». Ma: non eravamo al buffo e al grottesco fin da principio? Chè invero non appaiono diversamente le situazioni del romanzo, sia in riguardo al giovane e alle zie, sia in riguardo alla serva e all'ambiente. D'altra parte « il senso e l'aria dell'*Opera Buffa* » fu visto nei racconti e nei romanzi di Palazzeschi anche da Giuseppe De Robertis (cfr. recens. al « Palio dei b. » in *Letteratura*, A.I. n. 2, aprile 1937, pag. 161). D'altronde l'indicazione del buffo ce l'ha suggerita Palazzeschi medesimo intitolando il libro di racconti « Il Palio dei Buffi » (1937), concepito con la stessa linea di ideazione già riscontrata in Perelà, nelle vecchie maniache delle « Stampe » e nel romanzo. Perciò, per concludere su questo punto importantissimo, rimane da dire che se nella poesia il Palazzeschi sembrò ora un allegro giocoliere (« Chi sono? Il saltibanco dell'anima mia »), ora un crepuscolare attento a ritrarre i mezzi toni che furono cari a Gozzano (e si possono, chi voglia, trovarne ancora le tracce nella scia delle Parisine e Sofie e Isabelle delle « Stampe »); nella narrativa invece egli è volto a raffigurare più le manifestazioni del « buffo » che non quelle attinenti ai temi crepuscolari. E in questa direzione, che è poi un superamento, si ha da intendere la sua attività di narratore, tanto più che il libro di racconti, come si diceva, assume il « buffo » perfino nel titolo.

•

E' poi interessante notare, anche nel *Palio dei buffi*, come egli riesca a dipingere e a mostrare la consanguineità (donde la continuità ispirativa) tra i suoi Carburo, Birchio, Bistino, Tamburini, Pochini e i suoi anteriori Perelà e Palle. Si ha quindi come un crescendo del tono del buffo che, nel romanzo come nei racconti, trova tutte le vie per manifestarsi, sia attraverso l'amore di Lumachino per due innamorati o attraverso la bizzarria di Bistino che travede per un marchese, sia attraverso le sventure di Luigi che viene a morire nell'atto in cui i carabinieri lo conducono al carcere od infine attraverso i casi malinconici e ridicoli di Pochini e Tamburini, andati insieme in pensione come insieme erano stati per tanti anni d'ufficio.

Tutto ciò dice che Palazzeschi possiede la capacità (tanto nel « Palio dei buffi », quanto nel racconto di Perelà, nelle « Stampe » e nei romanzi) di creare il personaggio e farlo vivere una sua propria vita indipendente. Nelle « Stampe » infatti, piuttosto che scrivere le sue memorie di bambino, parla di terze persone e lascia che il bimbo resti ad osservare come dietro le quinte di un grande palcoscenico. E' il palcoscenico della vita, su cui si avvicendano le creature della sua fantasia, la quale sta attenta ad ogni mossa, ad ogni sfumatura per fissarla nel suo obiettivo. Nel quale, appunto, Celestino, che è il personaggio dei *Fratelli Cuccoli* ha gradi di intima parentela con molte precedenti figure del *Palio*. E Pietro Pancrazi, nel suo recentissimo *Scrittori d'oggi* (Serie Quinta, Laterza,

(*continua a pag.* 8)

Angelo Mele

G. A. CESAREO
POETA DIMENTICATO

Il decennale della morte di questo poeta, tranne a Palermo, è passato del tutto, o quasi, inosservato. Nelle riviste, nei libri di critica, nelle letterature, rarissimamente il Cesareo è citato, o, se mai, per far numero, senza alcun rilievo.

Cosa assai strana, poi, è che parecchi critici, pur avendo già emesso sulla sua opera poetica dei giudizi nettamente favorevoli, in seguito se ne sono totalmente dimenticati. Attilio Momigliano, ad esempio, il quale, nella *Rivista di Milano* del 10 gennaio 1921, a proposito de *I canti di Pan*, definiva l'arte del Cesareo « fra le pochissime personali dei nostri giorni »; e, nel *Giornale d'Italia* del 24 maggio 1923, parlando de *I poemi dell'ombra*, scriveva: « Non si trovano molti poeti che abbiano espresso con tanta commozione il conforto e il desiderio della bellezza inafferrabile, lo appagamento che sublima e subito si dilegua, quel moto indefinito dello spirito che è ad un tempo fremito umano di giovinezza e sogno di una immortale armonia », (giudizi, questi, che si ritrovano nelle *Impressioni di un letterato contemporaneo*), nella sua *Storia della letteratura italiana*, invece, tra i molti scrittori dei nostri tempi, maggiori, minori e minimi, neppure lo menziona.

Eppure è un poeta, Giovanni Alfredo Cesareo, che merita di essere letto, studiato e adeguatamente apprezzato. Certo, gran parte della sua troppo ampia produzione, specie quella della giovinezza e della prima maturità, è caduca. Il *Don Juan*, del 1883, costruito con esperienze positivistiche di seconda mano, è discorde, caotico; anche *Le occidentali*, composte sotto la influenza di Teofilo Gautier e di Leconte de Lisle, sono, in massima parte, inefficaci, e rivelano, come le *Avventure croiche e galanti* e le *Leggende e fantasie*, il feticismo delle parole, dei suoni, delle luci, dei colori; pure *Gli Inni*, nei quali si scorge il ripudio del parnassianismo, rivelano un'ispirazione stracca; tuttavia, in qualche frammento di queste opere, specie nel *Don Juan*, baluginano quelli che diverranno i filoni essenziali della poesia del Cesareo, cioè il rimorso per la violazione della legge morale, l'attaccamento al male e l'aspirazione al bene, il tema della giustizia sociale e della redenzione, il contrasto tra il dubbio e la fede. Dove il Cesareo giunge alla poesia è ne *Le consolatrici* liriche nelle quali i motivi dell'opera anteriore sono approfonditi e artisticamente attuati.

Nelle tragedie: *Francesca da Rimini*, *La Sanfelice*, *La morta*, il processo di formazione e di sviluppo della coscienza del poeta non subisce soluzione di continuità, in quanto esse si riallacciano ai temi precedenti sia per la viva esigenza della fede, sia per quel dissidio tra la carne e lo spirito che ispira tanta parte della sua poesia. Di questo dissidio, ne *I canti di Pan*, è simbolo e sintesi Pan, mostro duplice, caprone e nume nella « faccia soleggiante ». Poco per volta, la materia poetica del Cesareo, vasta dapprima in estensione ma dispersiva, si restringe e concentra a tutto vantaggio dell'arte. Le liriche aggruppate sotto il titolo: *Annie Seely* costituiscono una fresca sinfonia in cui l'amore è cantato nei toni più vari e drammaticamente mossi: passione rapinatrice, ebbrezza ineffabile, sospetti, gelosie, inganni, pentimenti, ricadute, beffa, ironia amara, ambascia, rassegnazione al destino; nel sostrato, si avverte sempre il contrasto tra il desiderio della purificazione e la ricaduta nella colpa. Questo libro, purtroppo, è ingombrato da *I canti armati*, tutti, eccetto qualche tratto, mediocri, inerti per gli elementi retorici che li compongono e per il frasario paludato con cui ci viene ritratta l'esteriorità della guerra, non il suo volto vero, la sua tragedia.

Dove il poeta vigorosamente riprende quota è ne *I suspiria de profundis*, ispiratigli dalla morte del secondogenito, Ugo, allievo ufficiale della scuola di Caserta, stroncato da una malattia a soli diciannove anni. Allo strazio per questa fiorente giovinezza crudelmente spezzata dobbiamo la più alta poesia che, in Italia, sia stata mai scritta da un padre per la morte di un figlio e la spinta a quelle interrogazioni e indagini interiori che sono intese a dissipare il mistero, a trovare un approdo nella fede. Naturale, quasi ineluttabile il passaggio dai *Suspiria de profundis* a *Le parole dell'ombra*, intessute di forme sfumate, diafane, di meditazioni sulla eternità e sull'enigma delle cose, di sondaggi negli oscuri meandri della subcoscienza.

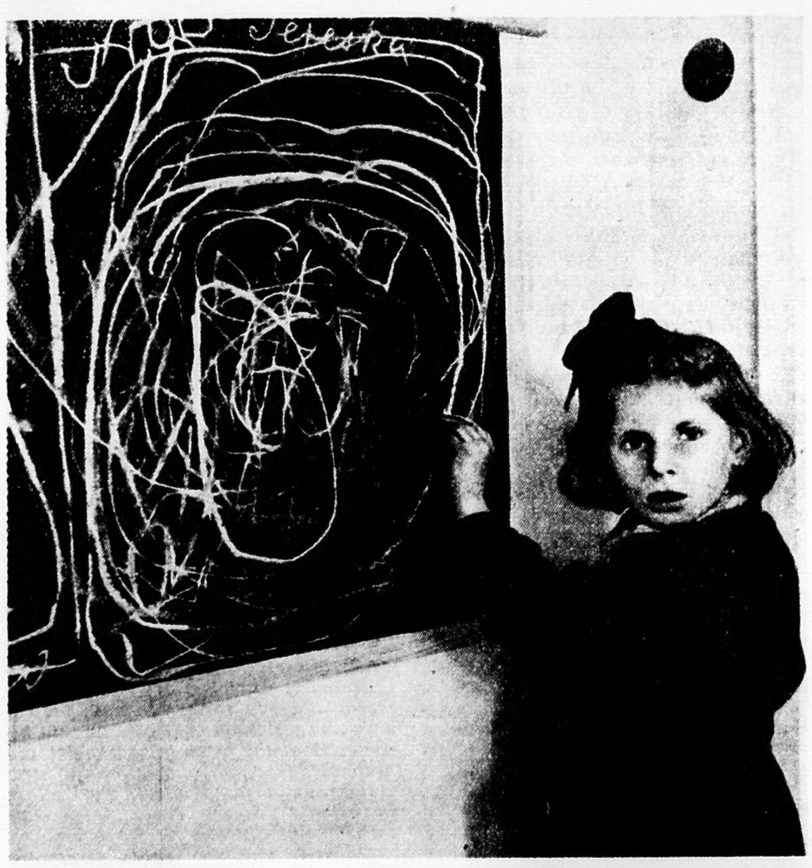
I poemi dell'ombra e i *Colloqui con Dio* toccano il vertice più alto di tutta la poesia del Cesareo, specie in *Cassandra*, *Maria di Magdala*, *Nimrod*. In questi due volumi, che basterebbero da soli a dare l'immortalità ad un poeta, i temi avanti accennati hanno un più vigoroso suggello, continuo contrasto di luci e d'ombra, in una serie di variazioni spirituali che si risolvono in variazioni di colori, di toni di poesia. Il poeta interroga il mistero di Dio. La carne, sì, fa sentire ancora il suo impaccio, ma, col trascorrere degli anni, che è un incessante correre alla morte, pesa e molesta meno. Le altre passioni, che il poeta ardentemente ha vissute, si vanno via via svigorendo. Si insinua ancora il dubbio, ma si avverte che è anch'esso quasi professione di fede. In questi canti, il dolore e la speranza l'ansietà e la fiducia, la realtà e la trascendenza si alternano e si contemperano in modo che ne sgorga una forma soffusa di mestizia pensosa e di dolcezza velata. Gli elementi ispiratori si sono ridotti ormai a pochi, ma il poeta non riesce monocorde, chè anzi dispiega una gamma sempre varia, e la sua musa ora si addolcisce nella elegia, ora s'incupisce in rappresentazioni mitiche o epico-drammatiche, ora si rasserena in meditazioni religiose che lo trasportano in un aere sempre meno soggetto alle perturbazioni umane. Giunto quasi al termine del suo pellegrinaggio terreno, il poeta, per indole orgoglioso, fa atto di umiltà. E' inutile tentare di scrutare gli impenetrabili segreti divini, specie quando vi sono ingiurie da perdonare, pene da lenire. « Credere solo, solo agire importa ». Bisogna scacciare ogni dubbio e abbandonarsi a Dio con fiducia, e pregare per gli innocenti, per i perseguitati, per gli iniqui, per tutte le creature. Così soltanto l'anima si veste di luce. Rimosse le incertezze, sgombrati gli impedimenti, compiutasi la comunione dell'uomo con Dio, sgorga incontenibile l'esultanza, e i versi degli ultimi canti sono tutti palpiti e aneliti, balzanti verso l'alto, come guglie di cattedrale gotica protese verso il cielo. *Il canto della gioia*, l'ultimo dei *Colloqui con Dio*, sintesi di tutta l'opera del Cesareo, è un inno di tripudio per la vittoria dell'infinito sul finito, dell'eternità sulle fallacie del mondo.

•

Spirito pensoso, contemplativo, spesso assorto a scrutare le fluttazioni interiori, le voci arcane, il mistero che avvolge gli uomini e le cose, il Cesareo è il poeta della coscienza morale e religiosa in perenne, drammatico dissidio con se stessa, il poeta la cui opera inconfondibile, umana, universale, espressa in una forma intima, sospesa, ombreggiata di simboli, vibra in profondo di un ritmo costante di idealizzazione e di ascesa.

Certo, in tutta l'opera, si riscontrano, specie nei primi libri, vari riecheggiamenti d'altri poeti, distrazioni, superfluità, ristagni. Il Cesareo non sempre esercitò un'autocritica vigile per spazzare il troppo e il vano. Non tutti gli scrittori si sorvegliano severi. Se leggete, nè con ciò intendo fare dei confronti, tutto Victor Hugo, tutto Carducci, quante volte vi assalirà il fastidio di fronte a composizioni dalle quali la poesia esula modificata! Tutti i poeti, qualche volta, a dire di Orazio, *dormitant*, sonnecchiano. Anche il Cesareo, e spesso, e a lungo. Bastano, però, alcune liriche de *Le consolatrici*, una parte de *I canti di Pan*, i *Poemi dell'ombra* e i *Colloqui con Dio* perchè gli diano il diritto inoppugnabile di essere annoverato tra i poeti più originali e più profondi della nostra epoca.

Pietro Vetro



Enfants sans foyer: groviglio di segni; una bimba di Varsavia tenta di ricordare la sua casa distrutta

CAPRESE MICHELANGELO

Chi dall'elegante arditezza aretina che si rivela nel gotico delle costruzioni profilate e aguzze e dalla discorsiva felicità cinquecentesca che il Vasari impresse alla decorazione domestica (d'una compiaciuta sazietà familiare) voglia impegnarsi nel raro pellegrinaggio a Caprese Michelangiolo, assiste al più sperticato e avventuroso snodarsi di strada che si possa immaginare da quelle parti. E' un continuo inseguire la via per svolte e altalene, in mezzo ad un paesaggio selvatico e quasi alpestre, fatto di vallate azzurrine e improvvisi balzi di paesotti e borghi arroccati sugli scheggioni della roccia: ecco, a mezza via, Anghiari incombente sulla piana, compatto alla base, nel giro delle sue mura, promontorio lanciato verso la distesa ridente che ricorda l'Umbria e la pianura di Assisi: poi ancora su, questa volta in un zig-zag attraverso le bandite di caccia dalle querce contorte, nell'attesa che, alla fine, qualcosa di nuovo e di lungamente aspettato ci accolga.

Lassù, infatti, dove ignari paesani ascoltarono il primo vagito del futuro Michelangiolo, nell'aria fredda di marzo, in quel lontano 1475, ci attende una celebrazione dedicata a risvegliare l'interesse sulle memorie locali del Buonarroti: il palazzetto rustico, appena più grande d'un casale di campagna e la minuscola chiesa di San Giovanni dove fu battezzato il figliuolo del Podestà di Chiusi e Caprese, Ludovico Buonarroti, s'ingigantiscono nella nostra fantasia, quasi lievitando nel maturarsi d'una fama plurisecolare e indiscussa; il nome stesso del luogo di nascita va perdendo nell'aspettazione quell'asprezza contadina che lo caratterizza e ci attendiamo di scoprire, dopo un'ultima svolta, certo su una cima di monte, uno di quei fieri paesotti dell'Italia centrale che sembrano fatti apposta per nutrire, nella gelosa chiostra delle loro mura, genî destinati all'immortalità: lo stesso arrestarsi a chiedere alla contadina, al cacciatore, notizia di questo paese, non fa che renderlo ancora più irraggiungibile e favoloso.

Ma ecco, proprio dove si doveva staccare, nitido sul cielo, il profilo d'un castello turrito e campeggiare la massiccia struttura del palazzotto del Podestà, tremolare nell'aria fresca d'autunno, in mezzo ad un ondeggiare di colline dirupate la frangia dentata d'un rudere, una muraglia grigia che, piantata lassù, come su uno scoglio, sembra più uno scherzo di natura che opera dell'uomo: si dovrà arrivare lassù? E come? La strada tortuosa è nascosta da ciuffi di boscaglia, poi si scopre di volta in volta, nelle curve impensate, ed eccoci nel breve spazio della chiesa oltre la quale è forse giusto che, verso l'alto, in cima, dove sorgono ancora gli avanzi delle mura dugentesche del Castello e, in mezzo, la casa dove nacque Michelangelo, non si possa andare che a piedi.

•

Lassù hanno piantato una campana in un arco delle mura: uno è salito a suonarla, nella festevolezza del mezzogiorno, aumentata dall'orgoglio di appartenere ad un paese dal nome tanto più grande di sè.

A tratti, giungono colpi di fucile, come per una nutrita partita di caccia: ma si tratta invece d'una gara di tiro al piattello che inizia, in certo modo, la giornata michelangiolesca. Dalle rovine tutte maciullate del castello una piccola folla s'interessa ai tiratori impeccabili capaci di polverizzare quei dischi gialli a cento metri contro la vallata che ripercuote, addolcendoli, i colpi secchi che squarciano l'aria serena.

Ma anche di là la casa natale di Michelangelo non può essere più di quella che è: s'immagina volentieri il buon Ludovico Buonarroti tutto indaffarato, quel giorno del 6 di marzo, attorno alla sua Francesca che gli aveva dato un figlio, lassù, in quel perduto borgo dove dimorava sei mesi all'anno e gli altri sei a Chiusi. Tra boscaiuoli, caprai e qualche mercante d'Arezzo, gente schietta, dal profilo aguzzo come tagliato nel legno, quella nascita aveva dato un po' da fare nelle semplici stanze del Podestà, forse più in quella a sinistra, al primo piano, dove si accede per una pittoresca scala esterna; poi, dopo appena forse un mese, Michelangiolo fu mandato a balia a Settignano, alla moglie d'uno scalpellino dalla quale, diceva l'artista, aveva succhiato, col latte, la passione per il marmo.

Ma qui, oggi si parlerà di poesia: « poesia di Michelangiolo ». Il discorso è all'aperto, all'ombra della casa del Buonarroti: l'oratore si studia di nascondere, almeno in parte, quel monumento dello Zocchi che è tra le più goffe espressioni in simile genere commemorativo sorto per guastare i più bei paesaggi e i luoghi più sacri all'arte. Come se si aspettasse l'estrazione d'una tombola, i maggiorenti e i paesani di Caprese hanno affollato lo spiazzo, si sono affacciati alle rustiche finestre, arrampicati lassù, presso la campana sui ruderi del castello, come all'aprirsi d'una di quelle scene da melodramma ottocentesco nelle quali l'immobilità delle comparse è di stretto rigore; ma l'aria di novella fuciniana che la giornata va assumendo, via via si fa più serena e raccolta proprio per magia di Michelangiolo: lo stesso risuonare del suo nome da un simile luogo, che sembra a un passo dalle nuvole d'argento, in dolce processione nel cielo di smalto, incatena questa gente e l'affascina: dietro quelle fronti rugose o quegli occhi chiari, di giovani cacciatori, di contadini, qualcosa di misterioso va risvegliandosi e vibrando all'unisono con la plastica lirica michelangiolesca: sono, in fondo, i grandi problemi della Vita e della Morte, che egli ha celebrato: l'amore, la passione per l'arte, la Fede nel Cristo. La sua poesia, frutto di cultura umanistica, poteva annegare nel petrarchismo più vuoto se non fosse stata riplasmata e del tutto trasfigurata da quella sua fantasia di plasticatore che ha ridato alle immagini una loro vita originale e irrepetibile. E questa poesia senza musica e senza colore, fatta di pensieri e sentimenti scalpellati nel verso, sia pure per un istante, risuona nell'aria fresca di settembre e s'incide nella stupefatta attenzione dei compaesani di Michelangelo, che ora, a ragione, vogliono salvare la sua casa dalla rovina, vogliono restaurarla riportandola, all'interno, all'antica struttura e semplicità, vogliono, in una stanza, raccogliere quanti più libri sia possibile su Michelangiolo, ma anche le belle edizioni e traduzioni della sua vita e di queste sue poesie che oggi, per la prima volta, all'ombra delle rustiche mura della casa dove nacque, si sono andate rievocando.

Valerio Mariani

« Arte Veneta » rivela la scoperta fatta all'Ashmolean Museum di Oxford di un Giorgione finora sconosciuto « La Madonna leggente col Bambino » che qui riproduciamo

Camaleonti del mondo artistico

Da qualche anno a questa parte, assistiamo, nel campo delle arti figurative italiane, a metamorfosi individuali così evidenti, assolute e repentine da riproporre in tutta la sua serietà, etica non meno che estetica, il problema della coerenza creativa e dei suoi rapporti con la validità delle manifestazioni che ne derivano. Più che di metamorfosi (sinonimo, sul piano biologico, di evoluzione naturale), si dovrebbe parlare, però, di trasformismo, anzi di quella mutevolezza gratuita che ha nel mitico camaleonte il suo simbolo più significativo e le cui ragioni o determinanti non possono essere rintracciate nell'intimo processo dell'espressione estetica, bensì in qualcosa di molto più pratico e contingente, cioè il proposito, da parte dell'artista singolo, di seguire un indirizzo o una corrente collettiva che ha guadagnato o sta guadagnando terreno. E siccome le correnti sono parecchie, e mutevoli appaiono le loro fortune, si spiega abbastanza bene come esistano troppi figuratori, nel nostro paese, in perpetuo equilibrio instabile, pronti a pencolare e quindi a buttarsi da una parte o dall'altra, magari opposta, nel giro di un decennio, di un biennio ed anche in quello di pochi mesi.

Non siamo così bendati sugli occhi o duri di orecchio da non avvertire quanto risultino scadute, in tutte le manifestazioni della vita contemporanea, le antiche e pur sempre onorate virtù della probità adamantina e della dirittura ad ogni costo; ma, francamente, ci sembra che il fenomeno dell'incoerenza elevato a sistema non sia in alcun altro settore della produzione intellettuale così frequente, disinvolto e, alla fine, scoraggiante, per non dire penoso, come nell'ambito delle arti figurative.

Dobbiamo forse ammettere che un pittore o uno scultore, in linea generale, per l'indole stessa dell'arte professata, sia più facilmente esposto a mutare registri e modi espressivi di quel che non siano un poeta, un narratore, un musicista, in quanto è da concedere alla percezione visiva del mondo e della vita una pluralità, duttilità e dovizia che sono negate al concetto o alla meditazione lirica, alla rappresentazione narrativa, al soggettivo fluire dell'impulso melodico o sinfonico? Sarebbe un inconsulto oltraggio a quella interezza od unitaria natura della creazione d'arte che è uno dei cànoni del pensiero estetico, dalla filosofia greca ai giorni nostri.

Se abbandoniamo, però il terreno dottrinale e ci limitiamo a battere, empiricamente, i non sempre levigati e rettilinei sentieri della storia, ci sembra sia lecito asserire che per lo meno in confronto ai loro cugini poeti o letterati, gli artisti posseggono, a parità o similarità di potenza e genio individuale, una più spiccata propensione ad evolvere il loro stile, a presentare facce diverse del prisma o poliedro attraverso il quale il raggio della verità sensibile viene magicamente filtrato e proiettato. S'intende bene che la portata multanime di un Omero, di un Alighieri, di uno Shakespeare non teme il paragone con il prestigio di qualsiasi colosso figurativo da Fidia in poi, ma dove potremmo trovare, nel campo letterario, esempi di sbalorditive carriere stilistiche come quelle di un Mantegna, di un Tintoretto, di un Rembrandt, di artisti, cioè, che hanno palesato una continua alternativa di espressioni differenti, anche se non antitetiche, o come quelle di un Michelangelo e di un Tiziano, che sono pervenuti nella virile senilità, in seguito a naturale processo evolutivo, a posizioni lontanissime dalle conquiste dei primordi, così come è remota la Pietà di Palestrina dalla Madonna di Bruges e la Deposizione dell'Accademia veneziana dal San Marco in trono della Salute?

Se vogliamo, poi, rimanere su piani storici meno eccelsi, dobbiamo ammettere che durante i secoli del Rinascimento e del Barocco s'incontrano parecchi artisti rilevanti, dotati di mutevoli attitudini, in cui giocano quasi alla pari le qualità native e il potere di assimilazione e che appunto perciò si sottraggono, malgrado i loro innegabili meriti, ad una netta definizione critica sulla base dei valori di stile, e basterà citare Gaudenzio Ferrari, Lorenzo Lotto, Sebastiano del Piombo, Baldassare Peruzzi, Bartolomeo Ammannati, i tre Carracci, eclettici per definizione, il Guercino, con le sue tre maniere, e il proteiforme tipico Luca Giordano.

Man mano che ci si avvicina all'età contemporanea, col moltiplicarsi degli scambi culturali fra nazioni e continenti, non v'ha dubbio che s'avverte in qualsiasi arte il fenomeno generalizzato e spiegabilissimo degli esordienti assimilatori. Non abbiamo più, per lo meno dalla metà dell'Ottocento in avanti, i giovanissimi imitatori di un solo maestro, bensì degli iniziati alle arti o alle lettere che sperimentano le loro forze in varie direzioni fin che non si determina, attraverso prove di varia natura e qualità, il timbro individuale specifico, destinato a durare con i suoi frutti non effimeri. E tali furono, qual più qual meno laboriose e fortunose, le formazioni di Carducci e di Verga, di D'Annunzio, se non di Pascoli (fin dagl'inizi ben definito), di Fattori, Fontanesi, Segantini, Previati, dello stesso Verdi, che doveva superare tutti quanti, oltre che in potenza, in ricchezza e molteplicità di espressioni.

A parte i periodi giovanili o di noviziato, non pare dubbio, tuttavia, che anche nell'arte moderna le figure dei creatori più memorabili sono quelle dotate di maggiore coerenza inventiva ed espressiva. Se pure sia da riconoscere, ammettiamo, un ragguardevole talento, propriamente letterario, ad autori come Giuseppe Giacosa e Ada Negri, capaci di aggiornarsi con puntualità perfetta sui gusti e sulle esigenze collettive, via via dominanti, i nostri convinti suffragi vanno oggi, piuttosto, a poeti e narratori di più autonoma e costante vena; non dico di un Fogazzaro, di un Pirandello, di una Deledda, di un Salvatore Di Giacomo, ma di un De Marchi, di un Panzini, di un Albertazzi.

Anche nell'ambito della produzione figurativa, del resto, le forti personalità dei tempi attuali o del primissimo Novecento, pur non rimanendo insensibili ai mutamenti del clima estetico, conservano integra la loro natura creativa e basterà ricordare gli ultimi nostri figuratori di alto lignaggio, cresciuti, l'uno, nell'ambiente milanese, e l'altro, nell'ambiente partenopeo, vale a dire: Medardo Rosso e Antonio Mancini. Con la generazione venuta a maturità nei primi decenni del secolo le acrobazie o salti di tendenza diventano affatto normali e abitudinari, dato che in pochi anni potevano scaturire alla luce fauvismo, *cubismo, futurismo, espressionismo, astrattismo e via dicendo. Tuttavia non mancarono, fra i più mutevoli o spregiudicati* figli inquieti, *coloro che seppero a un certo momento spontaneamente trovare l'ubi consistam spirituale e far confluire le varie esperienze condotte o patite in una autonoma e persuasiva visione stilistica del mondo, congiunta, è ovvio, a un individuale linguaggio poetico. E si ebbero, così, le produzioni, sempre meglio definite, di un Andreotti, di un Arturo Dazzi, di un Marino Marini, di un Gaetano Martinez, scultori, e di pittori quali Carena, Casorati, Soffici, Carrà, Ferrazzi, Severini, mentre per altri non si potrebbe in alcun modo parlare di laboriose vigilie od oscillazioni nel periodo giovanile, giacchè, ad esempio, temperamenti come quelli di Tosi, Morandi, Sironi, De Pisis, Donghi, Semeghini, Ceracchini, Manzù si manifestarono con decisa impronta spirituale (a parte la diversità dei valori e dei risultati) fin, si può dire, dall'inizio della loro carriera.*

Non vogliamo asserire che gli autori citati siano gli unici rappresentanti della genialità figurativa italiana nel tempo odierno. Ma è sintomatico, ad ogni modo, che fra gli esponenti della mutevolezza perpetua à la page *non sia troppo agevole trovare artisti pari a quelli in efficenza creativa e in autorità di espressione. Taluno potrebbe osservare, a questo punto, che esistono o sono esistiti fenomeni di palmare incoerenza, quali le attività di Picasso e di Arturo Martini, maestri non proprio meritevoli di dispregio o riprovazione assoluta. E con ciò saremmo indotti a concludere che non è lecito pretendere dagli artisti, soprattutto da quelli in possesso di un solido e collaudato mestiere, la regolarità della condotta ideativa e stilistica che a noi piace. Ma, senza voler negare a Picasso e a Martini invidiabili e native facoltà d'eccezione noi, pensiamo tuttavia, al sempice lume dell'esperienza storica, che proprio il troppo palese camaleontismo del loro operare pittorico e plastico rivela in essi un estro creativo inadeguato alle altre efficientissime qualità di intelligenza, gusto, cultura, capacità tecnica. E se è vero che, in fin dei conti, la coerenza può essere la sola virtù dei mediocri, è pure innegabile che essa sostiene ed accompagna sempre le manifestazioni del genio genuino, assolutamente autonomo e come tale assai prossimo alle vicende della natura, che obbediscono a leggi imperscrutabili quanto inderogabilmente precise e costanti.*

Alberto Neppi

Caprese Michelangelo: Chiesa dove fu battezzato l'artista - (foto Galuzzi)

Caprese Michelangelo: Casa dove nacque Michelangelo

Il circolo di cultura di Taranto, sotto gli auspici della « Voce del Popolo », ha indetto un premio di L. 500 mila per una opera inedita di narrativa. L'assegnazione avverrà la sera del 6 gennaio prossimo.

La commissione aggiudicatrice è così composta: Alberto De' Stefani, Enrico Falqui, Giuseppe Fioravanzo, Gianna Manzini, Carlo Scarfoglio, Antonio Rizzo e Giuseppe Ungaretti.

FRANCESCO HERCZEG

In questi giorni è giunta da Budapest la notizia: è morto Francesco Herczeg, decano degli scrittori ungheresi. La sua fama varcava da molto la frontiera magiara e il fiore delle sue opere divenne già patrimonio comune dell'umanità. Quindi conviene fermarci un attimo per rievocare gli alti e bassi di una vasta attività letteraria che impresse il suo sigillo, in maniera duratura, sulla vita spirituale del suo Paese.

Nacque a Versec, ora sotto giurisdizione jugoslava, il 22 settembre 1863 come rampollo di una famiglia cattolica tedesca stabilitasi in Ungheria fin dal 1742. Suo padre era il sindaco di Versec. Compiva studi a Temesvár, Szeged, Fehértemplom. In seguito si iscrisse alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Budapest. Iniziò la sua attività di novelliere nei giornali della capitale, a partire dal 1887. Il suo primo romanzo: « Il perduto amore » uscì nel 1891 e la sua prima commedia « La figlia del Nababbo di Dolova » fu rappresentata nel 1893 al Teatro Nazionale. Fu eletto membro della Società Kisfaludy e dell'Accademia delle Scienze, infine nel 1896 fu deputato. Curò la redazione dell'Osservatore Ungherese, come condirettore assieme al conte Stefano Tisza, e fondò la rivista letteraria « Uj Idok »: Tempi Nuovi, di grande diffusione. Nel 1925 fu designato al premio Nobel con il suo romanzo storico « La porta della vita ».

I protagonisti delle sue opere provengono dalla classe della nobiltà media, la cosidetta « gentry ». Egli ne rappresentava tradizioni, nostalgie, virtù e difetti, con l'ammirazione di un borghese che ne è estraneo.

•

Anche nella ultima fase della sua vita Francesco Herczeg seguì fedelmente quella classe sociale di cui era divenuto il portavoce insuperabile nella letteratura; incapace di mutare il proprio atteggiamento, vedendo negati i suoi ideali si mise in disparte e si spense, pochi giorni fa, in silenzio, a 87 anni, in oblio assoluto, egli che fu un di oggetto delle più alte onorificenze. La sua morte simboleggia il tramonto irrevocabile di quella classe sociale di cui la sua opera era l'estrema risonanza.

Il tema divenuto oltremodo popolare del suo più caratteristico racconto « Le figlie della Signora Gyurkovics » è sintetizzato felicemente dalla traduzione italiana di Silvino Gigante: « Sette maniere di trovar marito ». I motivi umoristici provengono da quell'ambiente spiccatamente nobiliare che trova le sue tipiche figure in ufficiali degli ussari eleganti e spenderecci, la cui vita si esaurisce nelle bravure di cavalcate precipitose, in duelli e nei giuochi d'amore. L'enorme popolarità di tale orientamento del nostro scrittore è indice esatto del gusto e delle predilezioni di quella casta. Nell'effigiare tale ambiente si palesa in pieno il modo di pensare un po' *snob* di quella classe nell'ultimo decennio dell'Ottocento, con tutte le sue unilateralità. Però l'autore cercò con tutti i mezzi di una arte raffinata di approfondire tali premesse su sfondi per lo più provinciali, con analisi interiore, con la creazione di un nuovo genere di racconto i cui quadri psicologici vennero riempiti da un interessamento umano, saggiamente articolato.

Le doti principali che caratterizzano l'arte dell'Herczeg sono il dono di osservazione, il gusto eclettico nell'adozione di temi ed ambienti, il sicuro piglio di composizione, la sua obiettività talvolta fredda, la penetrazione psicologica, superata dal solo Ambrus fra i suoi contemporanei. I suoi romanzi sono trapunti di elementi simbolici e si poggiano su una composizione essenzialmente drammatica. Tali doti generosamente estetiche vengono convalidate da una ricca gamma di temi romantici, poetici, storici, sociali che manifestano la sua grande fecondità inventiva di drammaturgo.

Una ironia senza amarezza pervade i meandri della dialettica che contradistingue le trame del suo teatro a sfondo storico, avvalorate e ravviate dal dialogo elegante di timbro schiettamente mondano delle sue commedie. « La volpe azzurra », che fece il giro di tutti i palcoscenici principali del mondo che il pubblico italiano ben conosce ed ama, rappresentata con vivo successo in Italia per la prima volta, da Emma Grammatica dà la misura di queste doti drammatiche. Qui si muove all'altezza dei suoi migliori romanzi. L'arte scenica è un lato forte di questo scrittore, il quale ha ricreato il linguaggio del teatro, introducendovi un soffio di modernità, sostituendo ai giambi la schiettezza della parlata quotidiana, con lo sfavillio di uno spirito pieno di punte ironiche. L'eleganza mondana del discorso è sostenuta dalla naturalezza del dialogo, raggiungendo anche in questo campo il livello delle commedie francesi.

« Il Ponte » drammatizza il conflitto delle due opposte concezioni politiche di Széchenyi e Kossuth, due protagonisti del Risorgimento magiaro, tanto più perchè — com'è noto — il Széchenyi ideò e realizzò il superbo ponte sospeso, distrutto dai tedeschi nell'ultima guerra. La tragedia « Bisanzio » mette in scena gli ultimi giorni di Costantinopoli, assediata dai Turchi, un monito significativo per tutti i popoli malpreparati e indifesi, che non possono opporsi all'aggressione dello straniero da cui verranno oppressi. L'azione si svolge in ventiquattro ore. « L'orfano Re Ladislao » ci presenta il tragico conflitto di due famiglie. Dobbiamo inoltre ricordare, anche se di sfuggita, i titoli delle altre opere di teatro che maggiormente costituiscono la fama di Francesco Herzeg. « Il brigadiere Oeskai », « La leggenda del lago Balaton », « La Déry », « L'emigrante », « Eva la strega », « Il poeta e la morte », « Giulia Szendrey » con cui voleva difendere dalle calunnie la moglie di Petöfi, andata a seconde nozze dopo la morte del marito, scomparso nella battaglia disastrosa di Segesvar, ingaggiata contro i Russi e « Nove commedie in un Atto ».

Il problema cardine del suo mondo è il matrimonio, che si palesò in un primo momento nelle battute umoristiche delle vicende delle signorine Gyurkovics; in seguito tale motivo fondamentale si trapiantò sul piano dei tradimenti in seno alla famiglia, che conducono tante volte alla tragedia. Egli ce ne dà squisiti saggi di analisi psichica come in « Il matrimonio di Szabolcs », « Anima derubata » (in it. « Aurora ») e nel « Violino d'oro ». Ma la preferenza per i motivi di complicazioni matrimoniali e di incomprensioni fra coniugi — fulcro di collisione permanente — non si restringe ai suoi romanzi, esso è il « Leitmotiv » anche dei suoi lavori teatrali. Esempio caratteristico ne è la « Volpe azzurra » in cui il « triangolo familiare » involve intime tragedie che portano allo spegnimento del focolare. Completano questa serie « Babahou », « Vitello d'oro » e la « Commedia delle scimmie ». Queste commedie non sono impostate su qualche tesi o soggetto prestabiliti, ma sono improntate alla realtà dei sentimenti e delle situazioni, avendo un intreccio di passioni prettamente umano.

Dando un'occhiata ai suoi romanzi bisogna rilevare il « Pro libertate » / in it. « Il ribelle » / che in forma dialogata rievoca la vita dell'eroe nazionale ungherese, Francesco II Rákóczi, principe di Transilvania. Del suo paese d'origine serba ricordo il romanzo « I sette svevi », adattato poi da lui al palcoscenico col titolo « Il cavaliere nero » in cui si tratta dell'assimilazione di quel ceppo etnico tedesco da cui lo scrittore provenne e della loro eroica adesione alle lotte per l'indipendenza sostenuta dalla Nazione ungherese nel 1848-49. Possiamo dire subito che il caso Herczeg, dal punto di vista tecnico, è un miracolo della forza assimilatrice della terra e della civiltà magiara. Infatti l'autore a vent'anni non sapeva parlare ungherese, mentre, trapiantato nel nuovo ambiente ed avendone assimilato i succhi vitali, in breve divenne maestro di quella lingua.

•

« I pagani » come romanzo rimane il suo capolavoro e come trama simbolica raffigura il momento di perplessità dei magiari all'epoca di Santo Stefano, ancora mezzo pagani di fronte alla nuova fede di Cristo, istituita in Ungheria da quel grande Sovrano. L'azione si estende anche alle lotte sanguinose derivanti da tale conflitto interiore, con una larga pittura efficace del periodo storico e con speciale accento sul divenire psichico dei personaggi. Non gli si può negare il merito di aver formulato e plasmato in opera d'arte di valore duraturo, la teoria del conflitto fra Oriente ed Occidente, insito nel genio ungherese, motivo permanente di tanti spiriti magnanimi delle nostre lettere che vi si divincolavano per tutta la vita; nell'affermare ciò penso ora solo a Endre Ady. Anzi, a questo proposito occorre ricordare che il nome dell'Herczeg per molti decenni fu il polo di opposte tendenze e lotte ideologiche verificatesi nella vita pubblica ungherese. La sua opera faceva capo alla corrente dei conservatori che in lui vedeva il suo massimo esponente. Di fronte alla serena grandezza dei suoi molteplici lavori narrativi e teatrali stava il mondo rivoluzionario di Endre Ady che incarnò lo spirito ribelle e l'irruente temperamento d'Oriente, congenito all'indole ungherese. La sintesi di queste due tesi antagonistiche immanenti nel patrimonio spirituale magiaro è ancora di là da venire. Ma ambedue sono elementi e moventi vitali dell'anima nazionale, perchè nel corso dei secoli essi operavano sempre, ed è augurabile che ne vedremo le propaggini anche nel futuro: inattese rinascite di forze segrete a ricorsi di fioritura letteraria anche in periodi di servitù politica.

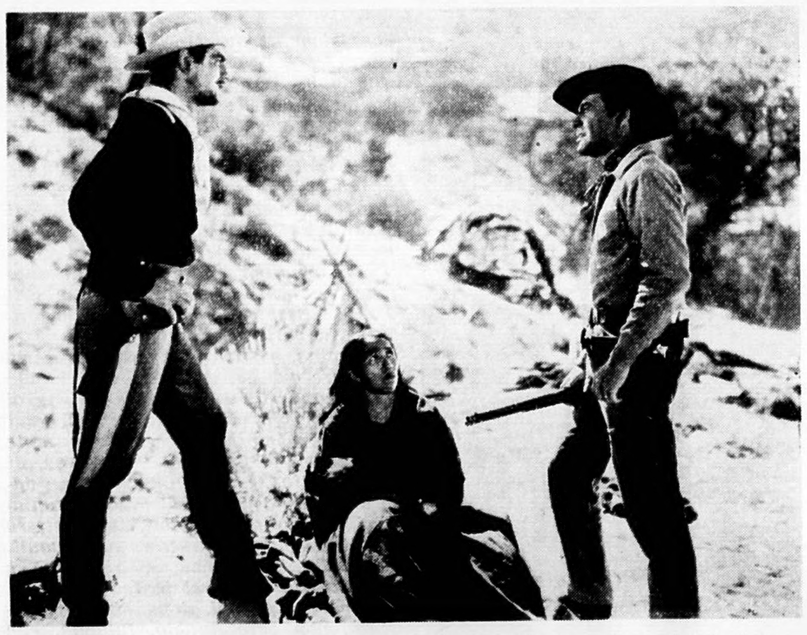
•

« La porta della vita » segna il primo grande incontro del genio ungherese con quello cattolico di Roma. Non senza ragione fu designato questo romanzo all'assegnazione del premio Nobel da parte ungherese. Il nostro autore vi ritrasse un momento decisivo della storia nazionale. La porta della vita è Roma. Il Cardinale di Strigonia Tommaso Bakócz vi bussa fiducioso che essa si apra alla sua Nazione se riuscirà ad ottenere le Somme Chiavi. Però questo non è un sogno ambizioso individuale ma determinato unicamente dalla necessità tragica del momento storico: l'imminente invasione della marea ottomana nell'Europa. Avendo la tiara il Bakócz sperava di poter porre un argine a tale marea orientale. Ma il Cardinale magiaro, nella cui persona l'Ungheria bussava alla porta della vita, non trovò comprensione fra i Cardinali del conclave. Nella Roma di allora, dominata da interessi materiali, per il solo Leonardo da Vinci « il cranio di un mendicante valeva più del Panteon » — come osserva lo scrittore. Il grandioso sogno crollò e l'Ungheria presso Mocaes (1526) soggiacque al fatale urto dei Turchi. La porta della vita si chiuse di nuovo ad una Nazione sempre generosa di spandere il suo sangue in difesa d'Europa. Si chiuse per sempre? ...Tale romanzo fu concepito all'epoca tragica del 1919, in pieno periodo di faziosità cruenta. All'autore fu negato il premio Nobel come già al Principe Primate Bakócz la tiara.

Nel 1948 in una delle ultime lettere arrivate all'estero, rispondendo ad un suo amico scrittore che si trova tuttora in America, Francesco Herczeg scrisse: « Sono contento che Lei riuscì a giungere nel Paese della libertà, dell'umanesimo e del buon senso. Sa Lei cosa significa la vita senza paura? » Ora anche a lui toccò il privilegio di assaggiarne i pregi, sebbene soltanto nell'immortalità delle sue creazioni. Zilahy, Márai, Vaszary, Wass, Molnár, Lengyel e molti altri scrittori ungheresi presero la via dell'esilio, Francesco Herczeg non voleva fuggire, rimase a casa come a suo tempo il poeta transilvano Végvári-Reményik il quale cantò: « Io in patria rimango! Gracchiando e tetro in volto, come cornacchia su brullo pioppo d'inverno, ma in patria rimango ».

La sua opera è espressione dei valori eterni della magiarità trasfusi nelle numerose commedie, e plasmati nei suoi romanzi dalla salda struttura psicoanalitica. Francesco Herczeg rimase sempre fermo sulla base della cultura occidentale, dell'umanesimo e della civiltà europea e cristiana, quindi la sua voce dovrebbe pervenire a tutti i cuori ancora aperti a questi valori.

Kálmán Ternay



Don Taylor e Robert Taylor nel film M. G. M. « L'imboscata » - Dal lontano e ormai classico « Ombre Rosse » la vita dei pionieri e la guerra di Secessione han preso sempre più posto nella cinematografia e nella narrativa americana: il Nuovo Mondo va scoprendo il suo Medio Evo e definendo la sua storia.

Un poeta messicano

Di Amado Nervo, poeta pallido, metteremo in evidenza una grande contraddizione. Egli ci dice che un raggio dentro l'anima ed un brano d'azzurro nella coscienza bastano per farlo poeta; ma c'è poi davvero questo raggio di sole e questo squarcio d'azzurro nel suo canto? Egli non sa intendersela se non con chi è triste. Le fanciulle alle quali sole può accostarsi non debbon schizzar gioia e salute dai loro occhi. Se sono troppo gaie e spensierate mancano di fascino per chi è poeta. Adatte sono invece quelle fanciulle che sembrano nate per aver sempre le lacrime a fior di ciglio, minate da chi sa quale male occulto e per ciò malinconiose e meste e pittosto emaciate e sognatrici. Si ripensi al titolo della prima raccolta del poeta. « Perlas negras » Perle dunque sì, ma di fulgore oscuro, quasi rechino la malia di chi si veste a lutto.

Anche la luna d'altronde è macilenta ed esausta ed egli ne ha compassione e simpatia:

Luna, tan sola, tan triste
como una esperanza muerta...

Se il canto giocondo non è per Amado Nervo, nemmeno fanno per lui le lotte titaniche, con lo spirito torchiato dalla violenta tensione e proteso contro gli uragani terrifici. Ascoltatelo come si confessa quasi sottovoce, con la trepida verecondia di chi non vuol essere frainteso:

Jo soy un alma pansativa. Sabes
lo que es un alma pensativa? Triste,
pero con esa fria
melancolía
de las suaves diafanidades.

E' destino adunque che il poeta sia triste. Questa è l'eredità che il romanticismo ha lasciato alla generazione del Nervo, che si è maturata all'ombra di Verlaine. La nevrosi è divenuta la sovrana delle anime avide di poesia e fattesi ipersensibili e delicate fino alla morbosità. Non è possibile alcuna liricità sotto la calma dei nervi distesi e rasserenati. Ma non è neppure possibile la creazione d'un momento lirico, se l'animo trasmoda negli eccessi del romanticismo eroico, dandosi in preda a sentimenti concitati del tipo alfieriano e foscoliano. Il tono crepuscolare prende il sopravvento:

Mi piacciono le serate grigie,
le serate malinconiche...

oppure anche

mi piacciono le fanciulle tristi,
mi piaccion le fanciulle pallide...

Ma perchè tanto attaccamento a cose che l'uomo comune disdegna appena ne sente parlare? Il profano non potrà intendere il sublime, perchè mai saprà vivere quello che gli è negato, ossia il raccoglimento intenso che è richiesto da chi vuol trascorrere un'ora mistica.

Non si tratta quindi di un'autentica tristezza, come ultimo approdo della musa di Amado Nervo, ma di una via che solo essa apre per raggiungere quel misticismo quasi impalpabile ed etereo che è una caratteristica essenziale della Musa del Nervo. Esso affiora quando la donna amata piega la sua testa sul vostro petto. E' questo il momento sublime.

Intanto la nebbia grigia agita il suo colossale cimiero e la Chimera rovescia sopra di noi

el ánfora empalpable del Ensueño.

Ci sono anime trasognate, che si sono staccate da ogni contatto colla vita reale e quando essa fa loro sentire il suo possente richiamo, vi si ritrovano come sbalordite e straviate.

Codesta banale realtà non attira più la loro attenzione e per ciò quanto più possono esse se ne astraggono, con un senso di vuoto e d'inutilità, che non incontrano invece nel mondo delicato e fino che hanno saputo costruirsi interiormente. Allora accade facilmente una forma caratteristica di sdoppiamento della personalità, per effetto della quale si può essere ad un tempo diplomatici, uomini d'affari, funzionari, e così via, adempiendo scrupolosamente agli obblighi della propria professione e poi al momento buono tutto ciò rimane al difuori della porta del nostro castello incantato dove si vive liberamente la vita del nostro sogno.

Il castello del Nervo è popolato da Chimere, da anfore di beatitudini trasognate ed ospita Enigmi e sfingi fantastiche dal grifo sempre affamato.

Il poeta persegue una specie di simbolismo cimmerio, che viene a prendere un carattere di ricercatezza eccezionale e di gran lusso, specialmente per l'amore che egli rivela verso gli oggetti preziosi delle arti minori, di cui son ricche le chiese, come cibori, custodie rutilanti di pietre preziose, vetri policromi filettati di piombo, pianete ricamate in oro ed altre rarità. La fantasia gli si riempie di cerimonie liturgiche, di canti mistici della morte della pietà e del trionfo finale. Lo curvano due pene senza misura:

un disgusto infinito de la vida
y un temor infinito de la muerte.

I lettori dei romanzi del D'Annunzio, che cercano di qual natura possa essere la pena estetica che rende come un incubo la vita dei suoi eroi, possono trovare in questo poeta un buon avvio a spiegarsene il segreto.

E non bisogna allarmarsi quando il tono sembra farsi grosso, perchè nonostante tutto non ha più la forza della eroicità dei romantici del primo momento.

Implenme furiosos huracanes
y voy, entre los brazos de Arimanes,
a las fauces hambrientas del Enigma.

Va, ma solo sulle ali della fantasia e non come avrebbero fatto un Alfieri, irrequieto per tutte le vie d'Europa, o un Lenau per le steppe dell'Ungheria o sui gorghi dell'Oceano.

Diremo dunque che è una peregrinazione del proprio spirito intorno a sè stesso, senza panorami e nature aperte, in una specie di straniamento dal vero e di scontento verso di esso.

Ci sentireste l'aria del salotto, se non proprio l'odore leopardiano della fioca lucerna. O piuttosto credereste d'essere guidati dal Nervo, chi sa, presso qualche chiostro per trovarvi pace, leggendovi Tommaso da Kempis, che gli fu molto caro.

Ne emerge una sapienza acquisita attraverso così delicata e nuova esperienza spirituale, che par quasi voglia portarci ad una mondanità già pronta per iniziarsi alla vita claustrale. E per ciò la poesia rimane ancora vitaiola, legata all'aristocrazia sociale e ricca di umana saggezza, ma il suo tono è quello del salmodiare liturgico, che già si apre una breccia nei cieli rasserenanti della fede.

Serena tu espiritu; vivi tu vida en paz!

Noi camminiamo dietro a un *Deus absconditus*, che ci dà la vita e la morte e ci sentiamo trasportati ad amarlo intensamente, forse

por el misterio
torturador, immenso, divino, que hay en El.

Sono dunque frequenti i versi da salotto. Hanno bisogno d'un'aristocrazia degli alti ranghi sociali, che tutt'a un tratto, lasciate le feste e i divertimenti, senta la necessità di raccogliersi intorno al poeta, per poter meditare qualche istante, guidata dal suo verso, intorno ai più profondi misteri della nostra esistenza. Non c'è nessuna eloquenza in questi versi e nessuna ridondanza verbosa. Fanno sentire l'esigenza d'essere letti « a voz baja » a voce bassa, e se incontrano una lettura, che sia una esecuzione vocale, appropriata ed opportunamente modulata, sono destinati al trionfo.

E allora il poeta non sarà più un solitario. La siepe di Recanati è scavalcata ed abbandonata. L'isolamento non piace, e mentre la maggior parte dei poeti lasciano volentieri i tumulti della vita per andarsene soli e pensosi per i boschi ed i campi, Nervo è per questo riguardo un romantico a rovescio. Ama i circoli degli ascoltatori che sanno e vogliono essere intellettuali; vive negli ambienti raffinati della diplomazia e della nobiltà e la sua anima non si turba aprendo i propri segreti in mezzo ad essa. Gran cosa, alla fine dell'ottocento, per il romanticismo decadente, il salotto di qualche dama elegante e superdonna, il caffè o il ritrovo mondano! Bisogna accedere a questi ritrovi intellettuali con l'anima dell'iniziato che è pronto ad intendere con piena serietà di spirito gli alti segreti di quelle riunioni. Vi si gode il piacere e nello stesso tempo vi si pensa. Mai la letteratura ha tanto amato la voluttà raffinata come adesso e mai, come adesso, ci si è così a lungo indugiati in meditazioni ora lugubri ed ora estasiate sopra la morte.

Nervo non si rivolge mai a sè stesso, non si ascolta in religioso raccoglimento ma vagheggia sempre chi lo accarezzi, lo compianga e lo intenda. Gli occorre la presenza d'un circolo d'uditori su cui proiettare il proprio io. Il suo dominio non è un orto chiuso, tanto fortemente gli è necessario il consenso spirituale di chi lo ascolta. Si va ad udire Nervo come si va ad uno scelto e delicato concerto. Molti poeti romantici non sanno scrivere se non si rivolgono, magari anche solo idealmente, ad una donna e l'allocuzione è una forma naturale del loro genio. A loro occorre figurarsi sempre presente l'anima gemella su cui appoggiarsi o a cui rivolgersi. Ci sono invece poeti per i quali è necessaria la folla e le loro liriche non si possono leggere a bassa voce, perchè si travviserebbero tutte. Occorre anzi passare addirittura alla declamazione, correndo il rischio di cadere sotto l'accusa, tanto aborrita dalla critica attuale, di eloquenza, perchè la poesia non ha il diritto di sfogarsi a polmoni liberi e di lottare magari contro le raffe del vento, per farsi udire. Comunque Amado Nervo non è nè degli uni nè degli altri.

Il salotto poi impone la scelta delle persone che vi debbono affluire ed è quindi ben altra cosa dalla piazza dove tutti possono recarsi.

E per ciò le sue poesie, fatte per un uditorio preparato, possono benissimo essere tenui, quasi gracili, autentiche « nugae » moderne, dalla costituzione diafana, che sta in rapporto inverso alla grandezza di quello che esprimono.

In Serenidad, una delle raccolte più importanti del poeta, le perle non sono

(continua a pag. 8)

Danilo Baccini

SOVVENZIONI

Con le sovvenzioni date agli spettacoli estivi all'aperto, si manterrebbero agevolmente alcuni teatri stabili per tutto l'anno, e qualche compagnia di giro, che coltivasse o risuscitasse l'idea del Teatro nella provincia: senza malumore nè secondi fini, è pur questa la considerazione d'obbligo alla chiusura di questo capitolo e in apertura del nuovo.

Siamo tra i pochi italiani che hanno potuto godere alcuni di questi spettacoli, e saremmo ingrati o smemorati se ne tacessimo i pregi e i meriti altissimi. Ma che significato potrebbe avere un teatro d'eccezione, quando non esistesse più quello normale? E si può rieducare il pubblico al teatro « economico », quando lo si è avvezzato al teatro spettacolare?

Se lo spettacolo d'eccezione ha finalità turistiche, sia finanziato dagli Enti preposti al turismo, i quali sanno far molto bene di conto, e secondo che vogliano o non vogliano pagare, proveranno il da farsi; oppure, paghino i Comuni, le Città che domandano prestigio e traffici da tali eventi straordinari. Lo Stato, soltanto eccezionalmente dovrebbe prevedere spese non ordinarie di siffatto genere: che se mai diventassero (com'è possibile) ordinarie, annullerebbero la vita di ogni altro teatro, il più vero, quello al chiuso e invernale. Si capisce, *sic rebus stantibus*; cioè, permanendo l'uso o la necessità di sovvenzionare il teatro: perchè non mancano i sostenitori della opposta ragione.

Di anno in anno, l'andazzo degli spettacoli all'aperto si fa tale, che non vediamo un freno altro che in antipatici atti di scelta o di imposizione; nè sappiamo come si possa preferire una città a un'altra, una regione alla limitrofa, per concedere o negare sovvenzioni. Uso e precedenza possono salvare la faccia dei responsabili, ma non mettere in pace la loro e la nostra coscienza.

La sovvenzione statale del teatro è provvedimento legato allo specialissimo concetto che del teatro ebbero ed hanno stati totalitari, che, a differenza dei democratici, sapevano esattamente che cosa volessero, e facevano fruttare, almeno sotto l'aspetto di propaganda, spese fortissime e altrimenti poco giustificabili. Ma noi, qual vantaggio pubblico riportiamo dall'esborso di queste centinaia di milioni? L'eterogeneità degli spettacoli, la loro insignificanza storico-politica, e spesso la contraddizione implicita nella scelta più svariata e opposta, attestano la confusione mentale che presiede a questo costume residuato. Bisogna rinnovarne il fine, e a vantaggio del teatro, non a suo danno; impiegando meglio quella stessa o maggior quantità di denaro, non sviandola altrove. La categoria dei lavoratori del teatro, numericamente tra le più piccole (si badi che ci riferiamo soltanto al teatro di prosa), costa oggi tanto, che si può dire tra le più onerose allo Stato; eppur vive malissimo, anzi agonizza. La sovvenzione degli spettacoli estivi non si risolve in un vantaggio sensibile per questi lavoratori presi come categoria. Finiscono col beneficiarne le solite, poche persone, le cui pur alte paghe sono divorate da adattamenti dispendiosi come le più ricche villeggiature; senza dire che il costo degli spettacoli, di lor natura eccezionali, è gravato da scenografie e coreografie che hanno ben poco da spartire con il normale teatro di prosa. Dunque, *a latere*, vanno creandosi nuovi interessi, inquietudini e bisogni, che faranno presto somigliare il teatro di prosa a quello dell'opera lirica, il gran malato di elefantiasi. Ma il primo non ha nè avrà mai i titoli del secondo, che è tipica gloria italiana, e, infine, articolo d'esportazione e di propaganda anche per lo Stato democratico.

•

Noi crediamo che Shakespeare, recitato da compagnie specializzate stabili o vaganti, dinanzi a migliaia o milioni di persone, durante tutta un'annata teatrale, e registrato nei bilanci statali sotto la voce, mettiamo, di « cultura popolare », giustifichi qualunque spesa e qualunque speranza; ma dobbiamo ricorrere a molte finzioni concettuali, per ammettere che debba costare pochi o molti milioni, rappresentarlo a Verona per pochissimi privilegiati. Quando poi ripensiamo che Verona ha già l'Arena e gli spettacoli lirici, il privilegio ci sembra inconcepibile favoritismo. A Verona potranno provvedere gli enti turistici locali, regionali, anche statali, ma non quelli preposti a *tutto* il Teatro italiano. Scegliendo questo obiettivo, il più insigne e titolato, naturalmente intendiamo comprendere tutti gli altri che ne sono più o meno degne imitazioni e filiazioni.

Va da sè che queste affermazioni non sono dirette nè contro complessi artistici particolari, nè contro registi bene individuati. Per esempio, il discorso su Verona richiama il nome del Salvini. Pochi altri registi, anche dei novissimi che più ammiriamo, hanno le qualità e l'attitudine del Salvini di far teatro nobile per un pubblico vasto. Ebbene, non invidieremmo al Salvini sovvenzioni fortissime che gli consentissero veramente di far vivere a Roma la Stabile già promessa; ma gli imporremmo un'organizzazione che prevedesse, dopo l'esercizio romano, un giro nella provincia, ogni anno.

Scomodo, lo sappiamo. E scomodo sarebbe anche un nuovo carro di Tespi, più carri di Tespi che, gestiti magari dai Piccoli Teatri e sovvenzionati adeguatamente, peregrinassero sotto cieli estivi; ma è sempre scomodo curare i malati.

Con tante scuse per gli attori e i registi che vogliono e debbono anch'essi villeggiare, la forte sovvenzione per i *grossi* spettacoli estivi, la destineremmo, se mai, a città come Roma, Milano, Napoli, dove prezzi veramente popolari, potrebbero richiamare le masse al teatro; e se lo spettacolo fosse per riuscire anche semplicemente un dono di bellezza e soltanto una goccia di rugiada nell'arido di un deserto, la spesa e la sovvenzione sarebbero giustificate dal numero dei beneficati.

Comprendiamo benissimo la difficoltà di una riforma o di una rivoluzione in questo campo, ove anche le sinistre più accese non sdegnano di farsi conservatrici dei vantaggi precostituiti dal fascismo. Ma i vantaggi sono soltanto apparenti, di pochi, mentre potrebbero essere sostanziali, di molti, e, in ogni modo, più congrui con gli ideali dell'epoca nostra. O sarà vero che non abbiamo affatto ideali?

Quanto a noi, dobbiamo confessare candidamente di non aver rintracciato la benchè minima giustificazione nella presente politica di sovvenzioni. Dobbiamo chiamarla politica, se economicamente non appare plausibile la spesa di troppo denaro per poche persone; e tuttavia, anche come politica, riconfermiamo di non intenderla. Noi riconosciamo e additiamo un senso e uno scopo (cfr. *Idea*, n. 35) negli spettacoli dell'Istituto per il Dramma Popolare di S. Miniato: l'isolotto (vogliamo dire francamente?) democristiano, in mezzo a quel mar rosso che è la circostante regione Toscana, si può intendere con facilità qual missione debba esercitare. Se il Governo (democristiano) lo aiuta, — strilleranno gli avversari; torceranno il naso i benpensanti, — il fatto ha un senso che trova spiegazione in un'attività giusta o ingiusta dell'uomo contemporaneo; ma, per tutte le altre sedi di spettacoli estivi, a qual titolo si giustificano le spese? Dio ci guardi dal propugnare soluzioni altrettanto politiche del problema; ma soluzioni logiche, teatrali, economiche, culturali del problema vorremmo proprio vederle, e vorremmo vedere il teatro trasformato da fascista (*absit iniuria*) in democratico, da coartato in libero, e svezzato quanto più possibile da quella mammella che, dando molto, ha il diritto di pretendere altrettanto. E perchè, infine, non dire che tanta parte della crisi deriva proprio dalla dipendenza di tutto il teatro da pochi, anzi dagli ottimi cultori di esso, che tuttavia non sanno intendere il peggio, su cui sempre e naturalmente vive, prolifera e muore tutto ciò che deve far da concime ai fiori e ai frutti?

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

« CONTEMPLAZIONE »

Per il « Premio nazionale radiodrammatico promosso dal Sindacato Nazionale Autori Radiofonici », la R.A.I. sta ritrasmettendo cinque radiodrammi prescelti dalla Commissione, e li presenta agli ascoltatori per l'assegnazione definitiva del Premio. Nell'intenzione dei promotori, l'ascoltatore cosciente dovrebbe inviare al Sindacato una cartolina dopo ogni opera trasmessa, con su scritta la votazione assegnatale: da uno a dieci.

La scelta delle cinque opere è già una segnalazione e in certo modo una premiazione, diciamo subito, meritatissime, giacchè, nella farragine della materia radiofonica nascente, queste cinque opere rappresentano punti di riferimento, se non anche punti di arrivo, la cui importanza non può sfuggire nemmeno ai detrattori professionali della radio. Ma i giudici, come noi d'altronde, non saranno senza perplessità nè dubbi, al momento decisivo. Tutti sappiamo perfettamente che sta nascendo qualcosa: si tratta di poter dimostrare secondo regole di un giuoco tradizionale, quanto la nuova creatura sia viva e vitale; e, più ancora, bisogna intuire qual sorte evolutiva le si prepari, fine che esige qualità diagnostiche, e uno spirito inventivo non indegno di quello degli autori su cui la critica si esercita.

Finora, sono state ritrasmesse: « Contemplazione » di Diego Fabbri e « La bugiarda meravigliosa » di G. F. Luzi con musiche di A. Renzi. In questa stessa rubrica, abbiamo dato conto della seconda opera (Idea, 1950, *n.* 24), *e qualche lettore ricorderà il nostro giudizio di aperto consenso e simpatia. Ma di « Contemplazione » dobbiamo ancora parlare.*

E' singolare qualità e forse addirittura merito di quasi tutte le opere del Fabbri, la creazione di un'atmosfera o clima, in certo senso esterni al fatto poetico, in cui uno special tipo di spettatore o di ascoltatore (noi, per esempio) può dibattersi a lungo, senza riuscire ad adattare il ritmo del proprio respiro a quello dell'autore, per giungere ad una convivenza biologica che è la prima condizione del consenso. Tal fenomeno, in genere, si riconosce caratteristico di poeti che cercano un pubblico, e di pubblico che cerca il poeta; talchè l'ansia e il dispetto, forse reciproci, potrebbero dipendere dal bisogno dell'incontro, assai più impellente e desiderato di quanto non risulti dalle reazioni superficiali. E', dunque, un merito del Fabbri, il fatto che la sua problematica sia, senza possibilità di dubbio, tra le più moderne e persuasive: accettarla e riconoscersene partecipi, è avvenimento storico, vitalistico, naturale, come il viaggiare in treno o in aereo, ai dì d'oggi. Merito maggiore sarebbe (e potrà essere in un giorno assai prossimo), se le soluzioni pertinenti a tal problematica, fossero necessarie e ineluttabili quanto la problematica stessa.

In parole povere, noi diremmo che il Fabbri non accompagna fino in fondo il pubblico divenuto già suo, perchè non trova conclusioni concrete che risolvano, in chiave di mito moderno, le astrazioni da lui predilette: quanto meno, ci sembra di notare qualcosa di miracolistico o di sentimentale, nello scioglimento di crisi che, per essere profondamente fondate nella moralità o nella fede, non possono sboccare nel miracolo o nella semplice tenerezza: essendo che il primo di questi rapporti, fede-miracolo, vuol essere garantito da testi sacri e testimoniato storicamente; il secondo, moralità-sentimento, è innaturale discesa da un fervore consapevole e controllato di tutto l'essere, all'incontrollato brulichio del sentimentalismo: forse un trionfo freudiano, sostanzialmente contraddittorio con le altissime aspirazioni del Fabbri.

« Contemplazione », trentacinque minuti di dialogo scabro e serrato di un padre e una madre presso la culla del loro piccino or ora sfuggito alla morte e placidamente addormentato, è, in senso radiofonico, opera assai audace: infatti rinunzia ai sussidi, ai ripieghi, alle lusinghe della radiofonia, e si svolge in un ritmo classico d'elzeviro, che deve aver notevolmente colpito la Commissione selezionatrice, se l'opera è stata accolta in un concorso ove potrebbe rappresentare l'Antipremio, e certamente vuol significare un'indicazione polemica e una remora da opporre a certo andazzo della più sfrenata radiofonia. Musichette insignificanti, interrompendo qua e là i nodi cronachistici del discorso, quasi parodiano l'uso già accademico che la radiofonia non ancor nata, fa di suture musicali tra le sequenze.

Il dialogo iniziale, pura testimonianza di gioia per la salvezza del figlio, si trasforma quasi subito in una disputa tra padre e madre sul diverso modo di riguardare la propria creatura e riserbarla al destino migliore: la contemplazione diventa allucinazione. Lo svolgimento del doppio discorso, sempre teso e patetico, senza debolezze nè riposo, tocca e sublima i più noti luoghi comuni, consapevolmente li carica di tragedia, li aggancia all'esperienza e al pathos individuale degli ascoltatori, impone un senso di angoscia che attesta il livello d'arte raggiunto. Ma, qualunque strada prendano il padre o la madre, l'avvenire del figlio si manifesta sempre legato al dolore, la cui massima espressione è nella guerra fratricida. Si direbbe che il Fabbri accetti un'idea di predestinazione, culminante nella citazione dell'evangelico: « Io non son venuto a portare la pace ma la guerra », e voglia poi sciogliersene con un'intuizione personale, o parevangelica, affidata prima alla madre e poi al padre, con le parole che concludono il dramma: « La bontà del cuore è l'amore ».

Non osiamo addentrarci nella critica di questa impostazione, dopo un semplice ascolto in cui potremmo aver più frainteso che capito. Ma possiamo ben dire che, dalla concretezza iniziale, salva fino alle riferite parole di Cristo, si scivola verso la fine con un disperato senso di macerazione intellettuale, che l'affermazione conclusiva: « Sì, ci salveremo per la bontà del cuore », così vaga e generica, non basta a riscattare nel sentimento; almeno se, come a noi, dà un'impressione prevalente di sentimentalismo.

Dunque, pur riconoscendo all'opera tutti i meriti per cui poteva essere scelta e contrapposta alle consorelle e concorrenti, delle quali denunzia spesso il barocchismo, con la propria ascetica nudità riflessa anche nella tecnica e nel mestiere, « Contemplazione » ci sembra fuori concorso: fuori perchè sdegnosa di plasticità immaginativa, e fuori perchè anticipatrice di polemica antiradiofonica, che diventerà legittima soltanto quando la radiofonia avrà condotto agli estremi termini le proprie esperienze. Premiare questo Fabbri oggi, significherebbe sviare ogni altro radioautore da ricerche e speranze che costituiscono il carattere più fresco e giovanile dell'arte novissima.

V. Incauda

Spiritualità di Franck

La musica ha il raro privilegio di poter congiungere il mondo sensibile al mondo intelligibile. Come tale essa è veramente il mezzo d'espressione più completo di cui l'uomo possa disporre, quando non si pretenda confinarla inutilmente nella pura sensibilità o nel puro intellettualismo. Ciò non vuol dire che sia facile penetrare il pensiero e la personalità di un compositore con l'aiuto della sola musica. Il pensiero è certamente un'emanazione diretta della coscienza dell'artista, ma il suo significato rimane sempre vincolato alla imprecisione propria di un linguaggio puramente sonoro. Per trovarne la spiegazione bisogna quindi ricorrere ad altri mezzi, a testimonianze ed a circostanze, per così dire, esteriori alla creazione musicale stessa. Ma quando l'interessato non si è dato cura, in un certo senso, di assecondare e rendere più sicura una tale indagine, noi ci troviamo in un grande imbarazzo.

E' il caso di Cesar Franck. La sua vita non ha segni esteriori di grande rilievo, ma si è svolta senza colorazioni drammatiche nella penombra della semplicità, della mitezza e del lavoro quotidiano. La stessa sofferenza, acuta e tenace per la costante ostilità e per l'indifferenza del pubblico e della critica, non esplode in manifestazioni esteriori, ma trova sempre la via del silenzio e della solitudine e si risolve in un pianto sommesso. Il genio di Franck fu essenzialmente un genio interiore; ed è in questo che egli si distingue dalla maggior parte dei musicisti suoi contemporanei, la cui arte, anche nei più grandi, ha delle sorgenti esteriori, o, tutt'al più, se si vuol penetrare nella intimità degli uomini, ne esprime le passioni.

Sembra perciò difficile esplorare la vera personalità di Franck, anche perchè tutta la sua esistenza fu completamente assorbita dalla musica. La musica era la sua vita; dava anzi l'impressione, nella sua condotta, di riferire ogni cosa a delle finalità puramente musicali. Estraneo ad ogni dissipazione egli non cercava distrazioni fuori dall'esercizio della sua arte ed il lavoro era la sua unica gioia. Le sua giornata era quasi interamente impegnata dalle lezioni e dalla sua attività di organista e poteva dedicare alla composizione soltanto le ore di riposo. Mancano quindi quei tratti esteriori che l'eloquenza della nostra immaginazione suole attribuire alla vita dei grandi uomini per giustificarne e comprenderne la grandezza stessa.

Il segreto della personalità di Franck, tuttavia, ci può essere rivelato soltanto dalla sua solitaria e silenziosa attività. Dice il Lavelle che « la materia resiste a colui che la prende come termine della sua attività e tenta di violarla; ma colui che persegue un disegno puramente spirituale trova in essa una serva docile che risponde spontaneamente ai suoi desideri ». Si tratta quindi di scoprire se nell'opera di Cesar Franck esista un disegno spirituale e quale sia la sua configurazione.

Se per una falsa concezione della estetica o per un orgoglio mal compreso un compositore rifiuta alle sue opere questo grande disegno, egli non potrà mai essere accettato da ascoltatori che abbiano un temperamento mistico. Viceversa un compositore che abbia soltanto un talento tecnico, senza possibilità di superare un piano rigidamente logico, sarà portato alle stelle dagli ascoltatori che per affinità di temperamento ammirano senza riserve i meccanismi di orologeria, le locomotive o le centrali elettriche sottoposte alla loro esperienza. Cesar Franck non appartiene certamente a quest'ultima categoria; egli fu un autentico creatore e la sua ispirazione musicale ebbe, sin dalla giovinezza, l'impronta del misticismo. Misticismo connaturato al suo spirito, ma rinvigorito poi da un profondo sentimento religioso e, più precisamente, cristiano. Anche se alcuni si sono dati la pena di indagare se la sua fede sia stata perfettamente ortodossa od abbia avuto qualche manifestazione di indipendenza se non addirittura di modernismo, non si può negare che il genio di Franck sia stato fortemente impregnato di cattolicesimo.

Un'altra delle sorgenti più pure del genio di Franck furono le qualità del suo cuore. La sua bontà era esemplare: questa virtù è chiaramente messa in evidenza dalle sue opere poichè il musicista non ha mai saputo rendere musicalmente la essenza del male. Prendiamo, ad esempio, « Le beatitudini ». Sembrarono un'opera complessa quando apparvero, mentre invece rispondono ad una concezione semplicissima, basata sulla opposizione del bene e del male. I trittici dell'antichità rappresentano spesso da un lato l'inferno, dall'altro il paradico: al centro Dio ricompensa i buoni e maledice i cattivi. Le otto beatitudini riproducono successivamente, ciascuna a suo modo, questo medesimo piano. Ebbene, come abbiamo già detto, Franck non ha mai saputo rappresentare musicalmente il male. Il suo Satana ed i cattivi si mostrano sotto un aspetto di grandezza tragica che tuttavia non svela mai troppo il fondo della loro anima. I loro clamori e le loro maledizioni non esprimono altro che l'orrore e lo smarrimento ispirati allo autore da tali minacce che, del resto, non hanno mai l'accento della convinzione. Viceversa quanta purezza spirituale sgorga dal canto che commenta la parola divina! Con esso l'artista si eleva alle più alte vette del lirismo, alle più inaccessibili regioni dell'ideale. Non soltanto egli fa cantare gli angeli in maniera sublime, ma giunge a farci intravedere quasi la luce divina.

Lo stesso linguaggio sonoro di Franck si muove in questo clima di profonda spiritualità e di autentica religiosità. Vivendo nell'atmosfera del canto ecclesiastico egli ne ha assimilato intimamente non soltanto lo spirito ma anche le modalità. Ed è associando gli elementi più antichi di quel canto con le audacie più moderne che egli si è costruito uno stile personale. Egli ha fatto un grande uso del cromatismo; non, però, un cromatismo puramente melodico che, impiegato spesso con genialità da qualcuno dei suoi predecessori, riesce a dare una grande intensità all'espressione dei sentimenti tristi: il suo è un cromatismo armonico che sembra tratto dalle profondità del suono e dell'anima stessa.

Definire in poche righe la personalità musicale di Franck non è certamente possibile. Noi abbiamo tentato soltanto di cogliere i motivi morali da una parte e formali dall'altra, sui quali l'artista ha fondato il suo genio e la sua opera musicale. Ci preme, però, chiarire subito che parlando di misticismo e di religiosità in Cesar Franck, non abbiamo assolutamente inteso limitare la validità della sua opera al solo campo della musica religiosa. Vista nell'insieme, l'opera di Franck appare subito sotto un aspetto monumentale, ma è la sua estensione, per così dire, che la rende sufficiente a costituire il dominio di una arte nuova.

Quando l'artista cominciava la sua carriera, la scuola francese aveva ancora delle risorse limitate. Le regole della tonalità, l'uso del diatonismo erano osservati con stretta rigorosità. Naturalmente molti musicisti della giovane scuola francese avevano già tentato, verso la metà del secolo, di sottrarsi a questo stato di povertà. Ma nessuno è andato così lontano come Cesar Franck che, in questo processo di rigenerazione, ha mostrato un vero temperamento rivoluzionario.

Misticismo e religiosità sono i tratti più salienti della profonda vita interiore dell'artista e sono quelli in forza dei quali la sua ispirazione ha raggiunto la forma più perfetta e più pura ed ha potuto elevarsi verso un ideale sempre più alto.

Dante Ullu

Una scena de « Il cammino della speranza » di Germi: molte volte la calligrafia diventa artificio

NOVITÀ IN LIBRERIA

INVITO AL DECAMERON

L'edizione del Decameron che Giuseppe Petronio ha curato per l'editore Einaudi, la prima completa ed annotata dopo quella del Fanfani, che conta ormai novantatrè anni, si presenta con i caratteri che giustificano la riedizione di un classico: informazione critica e filologica aggiornata e sensibilità moderna.

Il Petronio avverte che nella sua mente « le diverse parti di cui il libro è composto — introduzione, commento, nota sul testo, bibliografia, glossario — dovrebbero costituire un tutto organico e illuminarsi e integrarsi a vicenda. « Proposito senza dubbio realizzato, in quanto le varie parti non solo si informano ad identici criteri filologici e critici, com'è ovvio, ma rispondono egualmente ad esigenze di precisione e di chiarezza che ne fanno opera utile allo studioso quanto accessibile al lettore comune. Qualità questa che comporta anche dei limiti. Così l'introduzione, largamente espositiva, non pretende di scoprire un nuovo Boccaccio, ma offre senza pesantezze di riferimenti o di contraddizioni polemiche, una visione quanto più possibile ampia del mondo poetico boccaccesco come si concreta nel Decameron, nella quale si sentono vagliati e assimilati i risultati della critica recente più avveduta. Il lettore colto vi trova echi e memorie di altre letture organicamente sintetizzati, l'opportuna informazione e lo impulso ad ulteriori ricerche, il meno colto è guidato alla comprensione ed al gusto di pagine certo vivissime ancora nella loro essenza, ma lontane per circostanze storiche, per consuetudini di vita e concezioni d'arte.

In questo saggio, che ben risponde alla sua funzione di introdurre alla lettura, l'Autore analizza nel Decameron, opera della maturità, presentita e vagheggiata già nelle precedenti, l'atteggiamento del Boccaccio, ora di adesione o di aspirazione ad un mondo cortese in cui si traduca il suo ideale di dignità e aristocrazia dello spirito, ora di distacco e di divertimento nei riguardi del brulicante mondo plebeo, sempre di serietà nei problemi dell'arte. E nel vario atteggiarsi dello scrittore, più che nei temi apertamente proposti dai narratori, ricerca i motivi sotto i quali raggruppare i racconti.

Particolarmente acute sono le pagine dedicate ai « modi del raccontare » con il richiamo dell'attenzione sulla cultura retorica del Boccaccio, sulla lezione che gli veniva dai classici, con lo studio del suo periodo, analitico e architettonico insieme, secondo una tendenza propria dell'ispirazione stessa, della sua lingua, aperta a tutti gli apporti, non escluso il popolare, per gusto di colore e ricerca di verità.

Tuttavia il merito fondamentale resta quello di presentare il Decameron integrale e di insistere sulla necessità di considerarlo nella sua unità, contro la tendenza diciamo così antologistica di molti editori e commentatori; non dunque raccolta di novelle, ma tutto organico ed armonioso, in cui la cornice, che — opportunamente lo ricorda il P. — « non solo circonda e chiude il volume, (....) ma circola tra giornata e giornata, tra novella e novella », ha una precisa e importante funzione di arte, quale quella di rilevare e di individualizzare il tono di ciascun racconto. Senza contare che di questo connettivo fanno parte tratti di notevole valore artistico, in cui la vita della onesta brigata si delinea essa stessa come invenzione e racconto, o di grande interesse, quale l'introduzione alla IV giornata, pacata e arguta esposizione di un'estetica che rivela un Boccaccio insospettatamente moderno.

Il commento rispecchia lo stesso atteggiamento discreto del presentatore, che sarebbe forse piaciuto al Serra. Sobrio, ma completo, esso si prefigge di porre il lettore nelle migliori condizioni di comprensione, lasciandolo alla soglia della lettura senza influenzare il suo gusto e il suo giudizio. Le note sono storiche e geografiche, perchè conservino il loro valore i riferimenti alla realtà concreta come era nell'intenzione del Boccaccio, esegetiche, lessicali, grammaticali e stilistiche, a chiarire tutto quel che nella lingua del Trecento possa essere non solo difficilmente inteso, ma anche solo frainteso dal lettore d'oggi. Le note stilistiche in particolare sono redatte con ampiezza e molta sensibilità, si soffermano sul tono di un'espressione e lo definiscono in rapporto al tempo.

Sarebbe impossibile — è assurdo il pretenderlo — che un'opera tanto vasta non offrisse materia a qualche rilievo, soprattutto il commento, impresa irta di difficoltà, da quella iniziale dalla scelta delle parole da annotare a quelle presentate dai singoli casi. Benchè in genere il P. associ felicemente acutezza, chiarezza e sobrietà, si desiderebbe alcune volte una nota più esauriente.

Per non restare nel generico, facciamo subito un esempio. Nella seconda novella della seconda giornata Rinaldo d'Asti dice di sè di essere, disposto a lasciar « correre due soldi per venti-quattro denari ». Il P. spiega: « il soldo era la ventesima parte del fiorino e si divideva in dodici quattrini. Tutta la frase perciò vorrà dire: — non bado troppo per di sottile — » Assai più semplice e più evidente sarebbe stato, giungendo alla medesima conclusione, dire che ci volevano dodici denari per formare un soldo.

Così si sarebbe desiderato più frequente il confronto con il francese, a meglio sottolineare la comune origine allora più evidente, e, soprattutto là dove il Boccaccio usa forme che, corrette nel Trecento, sono oggi condannate come francesismi e possono indurre in dubbio il profano di problemi linguistici. Accuratissime invece, e opportunissime le segnalazioni e i richiami danteschi, a ricordare un aspetto molto simpatico del Certaldese, l'ammirazione devota verso il sommo Poeta, e insieme quel culto della poesia che egli stesso riconosceva come tratto fondamentale della sua personalità (*studium alma poësis*).

Quanto al testo, ne è nota la storia. In mancanza di un autografo, le varie edizioni si fondarono sul codice Laurenziano XLIII 1, dalla Giuntina, che si giovò di altri codici ora irreperibili, a quella del Fanfani, che già espresse dei dubbi sulla sua importanza. Gli studi del Tobler (1887), proseguiti dallo Hecker attirarono l'attenzione dei filologi sul manoscritto berlinese *Hamilton* 90, sul quale si basò, sia pur con qualche riserva, il Massera per la sua edizione del Decameron negli *Scrittori d'Italia*. Il Barbi però, prima e dopo quest'edizione, oltre a proporre alcune particolari revisioni, credette di poter trasformare in affermazione l'ipotesi, più volte avanzata precedentemente, dell'esistenza di più autografi, da cui dipenderebbero le varie tradizioni critiche, ipotesi corroborata dalla storia di altre opere del Boccaccio.

Il Petronio si è attenuto in via di massima al testo del Massera, ritornando alla lezione del codice berlinese, là dove gli pareva erroneamente corretta, accettando qualcuna delle variazioni proposte dal Barbi, correggendo la grafia nel solo caso di *bacto, camicia*, ecc. (che conservano la grafia arcaica *bascio, camiscia* nell'ed. Massera) e rivedendo la punteggiatura secondo un sistema rigidamente logico. Quale che possa essere il valore del testo così stabilito secondo un giudizio meramente filologico, va osservato come anche in questo campo siano prevalsi criteri di chiarezza e di conciliazione tra l'onestà critica e il desiderio di semplificazione.

Non possiamo concludere questa breve nota che non l'associarci all'augurio del Petronio, che questa nuova edizione incoraggi gli studiosi a nuove ricerche sulla lingua e lo stile del Boccaccio, nella via già magistralmente addifata dallo Schiaffini. Ma ancor più ci auguriamo che molti vogliano accostarsi o riaccostarsi al Decameron, come a lettura di inesauribile ricchezza, specchio di un mondo lontano e pur sempre vivo nella sua varia e perenne e universale umanità, contemplata nelle sue qualità, nelle sue passioni e nei suoi vizi con una franca e sana simpatia che invano cercheremmo nella narrativa contemporanea.

Anna Maria Finoli

DUE LIBRI ETERODOSSI

Nella prefazione all'edizione italiana di questo romanzo satirico si legge dei due umoristi che ne sono gli autori e che in America vennero chiamati non so quanto a proposito « I Mark Twain sovietici » che il primo, Ilia Ilf, si sarebbe suicidato nel 1936, il secondo, Eugenio Petrov, sarebbe morto, dopo un lungo silenzio, nel 1940. Dal dizionario biografico americano *Twentieth Century Authors*, invece, Petrov risulterebbe morto nella difesa di Mosca (luglio 1942) e Ilf morto di tubercolosi nel 1937. In *A Dictionary of Modern European Literature*, Petrov risulta « ucciso durante l'assedio di Sebastopoli ». Il romanzo, s'è detto, richiama alle « Anime morte » di Gogol e, indubbiamente, l'intreccio non ne è dissimile, e gli autori devono aver guardato a Cicicov per la costruzione di Ostap, il levantino avventuriero e imbroglione, che è il loro personaggio meglio riuscito. Noi però, leggendolo, abbiamo pensato piuttosto a « Bouvard et Pécuchet » per quella sorta di sadica soddisfazione che gli autori si son presi a demolire pezzo per pezzo i loro personaggi e in particolar modo il protagonista, il povero Ippolito Matveevitc, che alla fine, improvvisamente e sproporzionatamente, si trasforma da vittima in carnefice di Ostap, tagliandogli la gola (Ostap tuttavia risusciterà in un altro libro dei due giornalisti). Il libro è certamente eterodosso, ma non ci sembra che si possa parlare di vera e propria « fronda » contro « il sistema », quanto piuttosto di un atteggiamento di cinismo e di scetticismo entro il sistema, quasi un istinto di difesa protettiva. Le pagine più vive e colorite son quelle, per così dire, di viaggio (particolarmente ove ci descrivono il paesaggio alpestre del Caucaso) e alcune rapide ma vivacissime scene di vita collettiva, insomma quelle parti più consone al talento spiccatamente giornalistico degli autori, non altrettanto qualificati per lo studio delle anime. Gli autori del resto ridicoleggiano con amara ironia anche le velleità reazionarie, che Ostap sfrutta spudoratamente per fare quattrini. Ed è proprio lo accento di satira esasperata e sproporzionata che si avverte in tutta l'opera (si pensi alla figura dell'altro cacciatore di brillanti, il pope Fedor, altro capro espiatorio del sarcasmo esacerbato dei due autori, personaggio non riuscito e non necessario nell'economia del racconto) è proprio in questo accento disperato che ci si accusa il fondo amaro e avvelenato dell'umorismo dei due autori.

Il libro di Fabre-Luce su Churchill è eterodosso in tutt'altro senso, poichè qui si tratta di eresia vera e propria. L'autore, critico acuto e documentatissimo, non è affatto insensibile al fascino emanato dalla figura dello statista inglese, ma non perciò si astiene dal riprenderne arditamente quelli che ai suoi occhi ne sono gli errori e le aberrazioni dal giudizio obiettivo dei fatti. Severissime sono le accuse che F. L. muove a Churchill per avere egli ordinato alla flotta inglese di attaccare le navi di Pétain, prima a Mers-el-Kébir poi a Dakar, nonostante le garanzie che Pétain aveva dato agli inglesi di non consegnare la flotta al nemico: « A Dakar, scrive F. L., il combattimento fu meno ineguale ». . . . e la squadra britannica abbandonò la battaglia dopo aver avuto più perdite di quel che Churchill confessi (nelle sue memorie). L'amor proprio non dovrebbe essere escluso da queste lotte fratricide? Mers-el-Kébir e Dakar furono, ahimé, nel 1940, le uniche iniziative attraverso le quali trovò modo di manifestarsi il genio strategico di Churchill . . . Nei primi mesi di governo il destino non gli offrì occasioni degne di lui. Un massacro inutile e un assalto fallito contro un alleato vinto: è poco per la sua gloria e per quella dell'Inghilterra. . . . ». Altro punto controverso è Dunkerque. F. L. sostiene, appoggiandosi anche ai giudizi del critico militare inglese Liddel Hart, che il cosiddetto « miracolo di Dunkerque » fu dovuto soprattutto al fatto che Hitler sognò in quel punto una pace separata o addirittura un accordo con l'Inghiltezza per rovesciarsi contro la Russia. Ecco come F. L. riassume drasticamente la sua pessimistica visione di questo dopoguerra: « . . . è apparso chiaro che a un pazzo pericoloso ma disposto a collaborare con la Gran Bretagna era stato sostituito un furbo molto più potente, che scartava ogni idea di accordo duraturo col mondo esterno. Bisognerà fare contro di lui un'altra guerra, sviluppare un'enorme forza di odio per abbatterlo e poter stabilire finalmente su tutto l'universo un regime bollato dalla desolante stupidità della propaganda? Sino a che non conosceremo la risposta a tale domanda, non potremo giudicare in modo definitivo l'opera di Churchill ».

In sostanza, le tesi di F. L. si possono così riassumere brevissimamente: Hitler cercò sempre l'alleanza con l'Inghilterra; il « collaborazionismo » di Pétain non era altro che una manovra per salvare il salvabile e continuare copertamente la lotta contro la Germania; Churchill troppe volte ha agito in nome del proprio prestigio, e si è dimostrato un superuomo, non un grande uomo né un saggio. Tuttavia F. L. riconosce nello statista inglese, di cui traccia un ritratto penetrante e, in fondo, suggestivo, i segni della educazione democratica e la dedizione alla causa inglese, strettamente associata al proprio nome e alla propria ambizione di potere.

Augusto Guidi

ILF e PETROV: *Le dodici seggiole*, Longanesi, Milano 1950.

ALFRED FABRE-LUCE: *Nel fumo di un sigaro*, Longanesi, Milano 1950.

UNA SCELTA DI POETI

E' convinzione unanime che i Premi hanno perduto il loro più intrinseco valore e persino il significato letterale della parola. Infatti se nell'anteguerra l'assegnazione di premi portava con sè quel tanto di pregiudicato, di parziale e di favore, che è proprio delle cose dell'uomo, ora invece essa prende esclusivamente questo carattere. Dio ci guardi dall'entrare in merito agli intrighi, ai sotterfugi, alle manovre di tante proclamazioni. Il Premio Saint-Vincent per la poesia, di cui parla il presente libro, fu assegnato a Sergio Solmi ad Alfonso Gatto (L. 300.000 a ciascuno). Tale assegnazione venne fatta alla terza ed ultima riunione della giuria e fino alla seconda erano rimasti in lizza anche Giglio, Giotti, Pierri. Di Giotti che arrivò fin quasi al traguardo, in questa raccolta dei *poeti scelti* non c'è traccia e non vogliamo esporre quello che si potrebbe immaginare di lui, autoesclusosi. E alcun segno non c'è nemmeno di Mele che figura fra i venti prescelti nella prima riunione. In luogo di questi due *scelti*, senza che la giuria si spieghi, vi sono però nella raccolta ma non nella relazione, tre altri poeti non scelti. (Tre poeti ne valgono due o due poeti ne valgono tre?) In tutto sarebbero ventuno, da venti che erano; il conto però non pare troppo chiaro se si ascolta Ungaretti nella pagina della sua Prefazione: « Sono qui presentati, Solmi e Gatto compresi, *ventun* poeti, alcuni di fama già salda, altri alle loro prime armi, e tutti, insieme a Solmi e a Gatto, avremmo voluto onorare non solo segnalandone il nome e raccogliendone qualche componimento, se avessimo potuto disporre di *ventidue* premi, e non solo di due ». A parte la confusione contabile o il senso iperbolico, Ungaretti si mette nella figura di chi nell'euforia di una bisboccia lancia una moneta che potrebbe pentirsi di non aver risparmiata.

Sergio Solmi è rappresentato da tre poesie e Alfonso Gatto da cinque... « Sono essi difatti, nella loro opera, giunti a quel grado d'esperienza umana, nel quale l'ispirazione e la forma non sono più in contrasto, ma anzi, l'una dell'altra sono misura ». Così Ungaretti. Ma il povero lettore e più di lui il povera cronista, si domanda: da quando tutto questo? E va a riaprirsi « Fine di stagione » di Solmi, raccolta uscita da Carabba nel 1933, dove a pagina 107 ritrova « Canto del convalescente », stesso titolo, immutati versi, immutate sillabe e immutata punteggiatura della prima lirica della nuova raccolta, premiata a Saint-Vincent a cui indirizza il suo giudizio Ungaretti. Lirica che ha in sè un raccoglimento e un'espansione che sostengono un canto armonioso, migliore delle altre due scelte, una delle quali, a parte il fatto che appartiene a quel genere di poesia civile sempre respinto dal critico Solmi, è un fallito tentativo di uscire dal senso di continuato e di eterno che è proprio di « Fine stagione ». Dunque, stando a queste tre liriche (della sua raccolta « Poesie », unita nella collezione « I poeti dello Specchio, si parlerà) il giudizio di Ungaretti per quello che riguarda lui, è, caso mai, vecchio di circa vent'anni. Queste sbalorditive cose che avvengono soltanto nelle assegnazioni di premi, per una delle tante cause che ben si sanno. In quanto a Gatto, nelle sue cinque poesie che non risultano già pubblicate in volume, c'è da notare la solita obbligatorietà di ritmo che quando non è costretto alla rima rivela un certo senso di estemporaneità per la successione obbligata entro cui si svolgono i versi. E' sempre una natura di poeta che cerca una sua soluzione in contrasti che lo fanno passare dalla accorata dolcezza (« A mio padre ») alla schematizzazione (« L'operaio vestito d'azzurro »). Per cui si è indotti a vedere in lui sì un'anima di poeta, ma anche molta ingegnosità.

Fra i più noti alle cronache di poesia è pur uscito da questo concorso con la semplice scelta, Adriano Grande. Nelle tre poesie conserva in un ben intonato senso lirico il suo discorso poetico vivo di lirismo e di umanità. Pare che abbia superato quel punto alquanto chiuso di « Strada al mare » e che la sua sensibilità si sia vivificata di nuova vita. Forse Grande sarà uno dei concorrenti rimasti indietro solo perchè fu difficile ottenere una votazione unanime, come dice Ungaretti? Questi aggiunge anche altro entrando in giudizi pressochè storici sulla estensione e profondità della poesia. « Oggi esiste un clima comune: voglio dire che oggi è stata ritrovata la profondità di una lingua... ». Forse che ogni tempo non ha anche un suo clima comune? E forse che un clima comune si deve ritenere una conquista se rimane nell'uniformità? Ma Ungaretti ha posto la sua affermazione solo per il merito che deriverebbe da lui. Molto meglio si è espresso sulla nostra poesia d'oggi, anche perchè non personalmente interessato, Ugo Fasolo nella Introduzione a « Nuovi Poeti » (Vallecchi): « Oggi abbiamo coscienza che un periodo si è definitivamente concluso anche nella nostra civiltà letteraria. Il periodo dei vent'anni fra le due grandi guerre ha avuto una sua crescita, un'alta maturazione (e forse non ne sappiamo ancora vedere tutto il valore) e si è affrettatamente concluso... Ma è terminato così un modo, un tono di poesia, non la poesia. Essa già tenta un tono diverso; la sua esigenza scorrerà nuovi rami (siano essi, più nodosi o più esili, non sappiamo) riaprirà la sua stagione, illuminerà altri oggetti, si poserà su argomenti diversi (o che si mostreranno diversamente) da quelli del passato, ma continuerà negli anni, di tempo in tempo rimutando veste ». E solo dall'arricchimento della sensibilità del poeta, cioè dal suo particolare sensibilizzarsi per le cose e i fatti del mondo, la poesia risorge. Dal clima comune non si può attendere na voce e un suono scanditi in accenti d'anima, ma in esso predominerà una piatta variazione di nota che ricondurrà alla uniformità del clima. Infatti gran parte dei *poeti scelti* non riesce altro che a comporre una unica scala lirica, nella quale spesso si inseriscono, senza che ci si possa accorgere che non si tratta dello stesso autore.

Dei due battuti al traguardo, Tommaso Giglio si concede a una prosa ritmica (« Due sole persone non bastano ») che già leggemmo pel periodico « Adamo » la quale si sostiene semplicemente con dei pensieri. Fuori di un descrittivismo gozzaniano, nelle altre due liriche (« Ritorno a luna antica » e « Lettera a un'amica ») si rivela poeta di un'intensità nativa che è il risultato di una profonda commozione. L'altro, Michele Pierri, non più giovane, fa sentire una sua ricerca e una determinazione lirica che pare gli derivino appunto nel non aver trovato prima l'espressione di un suo mondo. Di quasi sconosciuti come poeti, ci sono anche Giacinto Spagnoletti che ha pubblicato una raccolta di poesie nel 1941, e Pier Paolo Pasolini che finora è uscito con un volumetto di versi friulani. Di quest'ultimo si leggono versi ancora impigliati nella letteratura e sigillati da un certo senso di vecchio, nei quali è più palese l'intenzione che la sincerità dell'ispirazione; dell'altro un sentimento raccolto od offeso si consuma in un puro descrittivismo. Qualche accento predominante in Spagnoletti fa ricordare gli scrittori calabresi. Alessandro Parronchi, alla baldanza toscana unisce un'attenzione di letterato alle scuole poetiche italiane e straniere. E si ritrova qui Fidia Gambetti con tre canti di prosa ritmica di « Purgatorio »: sia il mezzo espressivo che l'ispirazione non si può dire che siano studiati su altri, poichè li è venuti ampliando e arricchendo da una all'altra delle sue quattro raccolte. Questi tre canti bene lo rappresentano, poichè non si sente il bisogno come per altri di avere una visione più larga con la lettura di un maggior numero di poesie. E si incontra anche Gaetano Arcangeli, per il quale non è sempre facile rinchiudere la tenerezza di sentimento in una forma precisa come quella di « Padre caro, vorrei riudire ». Di Angelo Barile, poeta appartato, si può accogliere come pienamente sentito e espresso il « Lamento per la figlia del pescatore » che ricordiamo da « Il Frontespizio ». Dei tre giovani esclusi dalla giuria, Gino Baglio, Vittorio Cravetto e Manlio Fancelli si deve dire che potrebbero promettere, tanto poco assicurano le poche liriche che offrono; così dicasi degli altri non nominati. Delle tre poetesse, Biagia Marniti, Lucia Sollazzo e Maria Luisa Spaziani, quest'ultima pare avere meglio adeguata l'espressione alla sua sensibilità senza vani ornamenti. Per definire un poeta, ammesso che si possa, due o tre poesie sono troppo poche, quindi la pubblicazione è pure in questo senso mancata.

Casimiro Fabbri

Roma, 2. — Il notiziario cinematografico quotidiano dell'agenzia *Campo Lungo* ha oggi pubblicato un importante articolo del critico Vinicio Marinucci sull'urgente problema della posizione dei giornalisti cinematografici rispetto alle altre categorie di giornalisti, mentre perdura l'eco del Congresso della Stampa a Riccione e si prepara il Convegno della Critica Cinematografica italiana a Torino. In tale articolo — informa l'agenzia *Cine attualità* — l'eminente critico sostiene la necessità del pieno riconoscimento dei diritti dei giornalisti cinematografici.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

Guglielmone
Biscotti

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

IL MAESTRO RURALE

Il nostro sistema scolastico primario funziona abbastanza bene nel complesso, bisogna pur riconoscerlo, nelle città e nei centri di una certa popolazione: anche se il disagio edilizio di questo ultimo quinquennio, conseguenza delle distruzioni belliche, ha imposto spesso sacrifici di tempo e di spazio non sempre trascurabili.

Ma dove il nostro sistema scolastico ha veramente incontrato un clamoroso fallimento è stato nel settore delle scuole rurali: dette così, intendiamoci per comodità, trattandosi anche di scuole montane o di scuole in dispersi aggruppamenti costieri; e si vogliono intendere e raggruppare sotto questo nome tutte quelle centinaia e migliaia di scolette « di paese », la cui popolazione assomma da un minimo di 20-30 alunni ad un massimo di 100-120 unità. Paesi remoti, che non si trovano sulle carte geografiche, spesso privi dei più elementari mezzi di comunicazione, addossati ad un cocuzzolo, nascosti in un anfratto montano o dispersi nella pianura, lontani dai centri popolosi e dalle grandi vie di comunicazione.

I maestri di questi piccoli centri sono, per lo più, gente che viene dalle città o dalle borgate viciniori, che li raggiunge il mattino e li abbandona a mezzogiorno (dove mai si fa più l'orario alternato?) percorrendo chilometri e chilometri di strada, a piedi, in bicicletta, con gli automezzi, in ogni modo insomma, pur di non rimanere lì la sera o la domenica, pur di non avere l'impressione di essere relegati in quei luoghi remoti. Non occorre andare lontano per accorgersi di queste « migrazioni magistrali »: se il mattino voi a Roma osserverete le linee ferroviarie e automobilistiche che menano, che so io, a Fiuggi o a Viterbo o ai Castelli, le vedete piene di maestri che raggiungono le loro sedi, per tornare poi a lezioni finite, percorrendo anche 100-120 chilometri quotidiani, fra andata e ritorno: ma la sera essi abbandonano il paese in cui insegnano, s'inurbano nuovamente, per cominciare al mattino seguente il loro viaggio di trasferimento. E così fanno per anni ed anni, fino a che il sospirato movimento non li trasferisce nella loro sede di residenza.

Alcuni mesi fa, percorrendo una delle strade nazionali della Calabria, poco dopo mezzogiorno incontravo ogni tanto gruppetti di persone; l'ispettore che mi accompagnava, riconoscendoli li salutava: erano insegnanti, mi spiegava intanto, che, finite le lezioni, tornavano alla loro sede; quasi nessuno, mi diceva poi, risiedeva nel piccolo centro in cui insegnava, preferendo trasferirsi, a lavoro finito, nelle cittadine e nelle borgate in cui viveva: si trattava spesso di maestre sposate e con figlioli, per le quali tale spostamento diveniva, oltre tutto, una necessità: ma anche nel caso comune dell'insegnante scapolo o della maestra nubile, era difficile trovare qualcuno che rimanesse nella propria sede.

Ma tutti questi non sono che fatti o episodi marginali, aspetti insomma di un problema più vasto: ed è, il problema, proprio quello della insufficienza della nostra legislazione e del nostro sistema scolastico primario; legislazione e sistema i quali sono legati ad una concezione *unica* dell'ordinamento della scuola elementare, e non si sono mai posti di fronte alla diversa realtà delle situazioni: che sono completamente differenti tra zone urbane (o affini) e zone rurali. La necessità di un dualismo o di un pluralismo di ordinamenti scolastici la si sente con particolare intensità nel congresso interamericano per l'educazione primaria che si svolge qui a Montevideo, ed al quale assisto come delegato ed « esperto »: la situazione di Montevideo, o di Colonia, o di Rosario o di Rio è del tutto diversa, non ha nulla a che vedere con le condizioni delle zone miserabili ed arretrate dell'interno, in cui l'evasione all'obbligo raggiunge punte fino al 90-95%. E' inutile allora parlare di sistemi scolastici di sette o otto anni, di scuola secondaria per tutti e via dicendo: si cominci prima, sento dire realisticamente, col *minimo* per tutti, sia pure questo minimo di tre anni.

Il confronto col nostro Paese, evidentemente, non regge per la situazione assai migliore della nostra organizzazione scolastica: ma illumina ugualmente il problema della nostra deficienza organizzativa nelle zone rurali, nelle regioni arretrate specialmente meridionali. Noi dobbiamo partire da un minimo di istruzione e assicurarlo a tutti: non dobbiamo dichiarare solennemente nelle carte costituzionali che la scuola è obbligatoria e gratuita dal sesto al quattordicesimo anno: dobbiamo dare a tutti il minimo necessario di istruzione.

E per questo, non bisogna nasconderselo, si deve pensare a preparare *il maestro rurale*. E' inutile illudersi che il maestro nato in città o che si sia *inurbato*, si acclimati e viva nel piccolo paese rurale, comprenda ed ami la gente del luogo, si avvicini a loro: egli non sarà altro che un commesso viaggiatore dell'alfabeto, scontento della vita grama che gli tocca menare, incapace di vivere in un ambiente dove gli manca il cinema, il bar, il divertimento. Per lui la sede in cui insegna sarà solo il sacrificio quotidiano e nulla più: non andate poi a parlargli di scuola pluriclasse, di occupazioni complementari, di comunità educativa e via dicendo. Egli che conosce bene la legge quando gli interessa, vi dirà che al più accetta l'alternamento di orario per fare lezioni a due classi: e sarà la massima delle concessioni.

Ebbene, io credo che il maestro rurale vada reclutato e preparato in modo diverso: sono disposto persino ad ammettere una « duplicità » dello istituto magistrale: sono propenso anche ad ammettere che il maestro rurale si possa preparare con corsi accelerati, destinati a persone che vivono in tali zone e che abbiano speciali attitudini e un certo amore per la cultura anche senza titoli di studio precedenti. Noi ridiamo tanto dei vecchi ciabattini patentati, eppure confesso che non saprei preferire a loro i nostri maestri laureati-commessi viaggiatori.

Il problema delle scuole rurali è insomma un altro, diverso da quello delle scuole urbane: e chi vi insegna deve conoscere l'ambiente, deve adattarvisi, deve poter insegnare a trenta ragazzi tenendoli per cinque o sei anni a scuola, *insieme*, lavorando cioè a gruppi; deve essere un elemento prezioso alla comunità, un fautore del suo progresso, un mediatore fra la vita in continuo svolgimento dei grandi centri, fra la civiltà insomma e le zone remote, ritardate, arretrate. Il maestro rurale ha oltre e soprattutto una funzione sociale: tutto questo non è necessario in città, dove le condizioni sono completamente diverse e dove la forma ed il ritmo stesso della vita educano alunni e famiglie.

Si è pensato a questo problema nelle disposizioni del progetto di riforma? Lo si è visto nella sua importanza? Si è ammesso questo « pluralismo scolastico » per cui la scuola normale, ad esempio, può benissimo essere esclusa dagli ordinamenti della scuola rurale? Non so se i molti, certo valenti e competenti pedagogisti, che hanno collaborato al progetto di riforma abbiano approfondito bene questo problema: ma a me non pare, se perfino nella scuola materna si è arrivati ad una concezione « unicistica », che mette la maestra di asilo (come ancora si dice), di Trepalle sullo stesso piano della maestra giardiniera del Trotter di Milano.

Cosicchè avremo maestre con sette anni di studio, con diploma di magistero per l'infanzia anche, con stipendi pari ai segretari comunali: ma forse riusciremo anche a fare scomparire le scuole materne di Trepalle e di Riobianco, come già abbiamo fatto scomparire le scuole rurali dei maestri ciabattini, i quali, almeno insegnavano a scrivere e a contare, anche senza aver studiato Kant: mentre oggi, con i nostri perfetti ordinamenti della scuola fino ai quattordici anni e dei maestri che escono dai licei magistrali, le zone rurali sono sempre la sorgente dello analfabetismo.

Giovanni Gozzer

LA SCUOLA IN AUSTRIA

Le condizioni della scuola in Austria, nella situazione determinatasi in seguito al crollo della Germania e della cessazione delle ostilità, sono tutt'altro che facili: eppure la repubblica austriaca ha dimostrato in questo settore un interessamento così pronto e così vivo da essere additato ad esempio: la ricostruzione degli edifici distrutti o danneggiati è proceduta con ritmo intenso, al punto di affrontare anche un largo programma di nuove costruzioni.

Ma il moto di ricostruzione non è evidente tanto nel settore edilizio quanto in quello educativo e didattico. Alla campagna per il rinnovamento e per la rinascita della scuola, lanciata dalle autorità federali nel 1945, ha fatto seguito una serie di iniziative in tutti i settori, dalla scuola elementare alla educazione degli adulti. Nel campo dell'istruzione tecnica si parlò diffusamente, nel 1946, del piano di Ischler.

Ma un settore nel quale molto si è fatto, al punto da organizzare una vera e propria campagna nazionale, è stato quello delle scuole rurali. In brevissimo tempo si sono organizzate 150 scuole sperimentali di campagna, dirette da personale insegnante volontario, tali da costituire centri di sperimentazione e di studio e nello stesso tempo veri e propri centri-modello di organizzazione.

I criteri essenziali su cui si basa l'attività di queste scuole sono i seguenti: sviluppare i sistemi già introdotti nelle scuole rurali (attività complementari, insegnamento per gruppi, collaborazione mutua); inserire nelle scuole rurali un più accentuato interesse per i motivi etnici, per la vita e l'economia locale; applicare alla scuola rurale i metodi nuovi introdotti in altri Paesi (piano di Jena, piano Dalton), tentare, a titolo sperimentale, la formazione di gruppi meno rigidamente ripartiti che con il sistema delle classi; introdurre con carattere di prova, il nono anno di frequenza scolastica, con insegnamento professionale pratico; realizzare esperimenti di scuole rurali bilingui (nelle zone a popolazione mista tedesca, slovena e croata).

Anche nel campo delle applicazioni psicologiche sembra che la scuola austriaca abbia fatto progressi notevoli: nelle scuole primarie sono stati recentemente introdotti i profili psicologici.

I relativi moduli, o schede, contengono tutti gli elementi relativi al profitto dell'alunno nelle varie classi, i dati fisiologici, psicologici e sociali, le sezioni relative alla caratterizzazione, all'orientamento, alle future attività professionali.

Tutti questi elementi sono illustrati in una pubblicazione di Ludwig Lang, nella Oesterreichisher Schülerenkenniss, *diffuso largamente in tutte le scuole.*

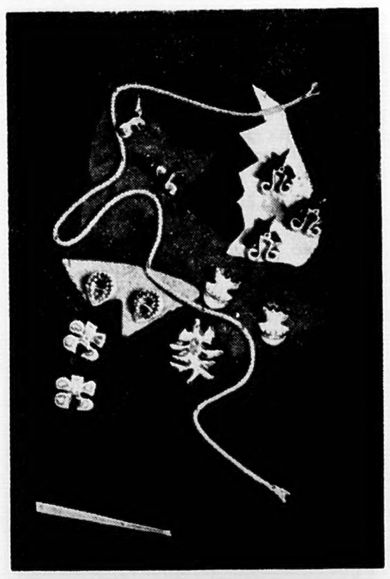
Altro interessante tentativo della scuola austriaca, nel campo didatticometodologico, è stato quello dell'adattamento dei programmi: riconosciuto l'eccessivo peso del programma ufficiale e riconosciuta pure la necessità che la scuola, onde assolvere le sue finalità educative, non sia sopraffatta dal fratras *della materia insegnativa, è stata concessa agli insegnanti la possibilità di preparare essi stessi una nuova distribuzione delle varie materie, basata sulle possibilità e sugli interessi degli alunni, mantenendo il rispetto alle « linee fondamentali » del programma ufficiale. Un risultato positivo di questa disposizione è stato quello di mettere a contatto gli insegnanti delle varie materie, per una concorde collaborazione e la conseguente realizzazione di una unità o* concentrazione *dell'insegnamento: ne sono nate così le « conferenze pedagogiche di scuola e di classe ».*

Un accenno non possiamo omettere, in questa rassegna delle attività educative in Austria nel 1949-50, alla nuova regolamentazione per l'esame di maturità. Tale esame verte, in base alle nuove disposizioni, su tre materie, scelte dal candidato in ragione di una per ciascuno dei seguenti gruppi: a) lingue straniere; b) religiose, tedesco, storia, geografia, musica, filosofia, disegno; c) matematica, storia naturale, fisica, chimica.

L'ammissione all'esame di maturità è subordinata ad un giudizio finale positivo della scuola frequentata.

Tale sistema di esame di maturità vuole prima di tutto realizzare un compromesso fra l'esame a materie rigidamente fissate e quello a materie facoltative; in secondo luogo vuole aiutare il giovane a sostenere una prova specifica nelle materie in cui proseguirà il suo corso di studi universitario.

Avicenna



Siracusa - Mostra regionale della ceramica siciliana: Monili in ceramica di Dino Caruso.

Scuole e analfabetismo

Il Pareto, in quel piccolo e insuperato gioiello di dottrina che è il « Manuale di economia politica », offre uno spunto sul metodo di ragionare che vale la pena di riassumere. Dice Pareto: tre sono gli scopi principali che può avere uno studio di Economia o di Sociologia: 1) Può quello studio essere una raccolta di ricette ritenute utili ai privati e alle autorità pubbliche. 2) Può l'autore possedere una dottrina da lui considerata ottima e tale da procacciare ogni sorta di beni ad una nazione od anche all'uman genere. 3) Può l'autore mirare unicamente ad investigare le uniformità che presentano i fenomeni, ossia le loro leggi senza alcuno scopo di utilità pratica diretta. Lo scopo in tal caso è esclusivamente scientifico: cioè conoscere, sapere e basta. Ammonisce, infine, che chiunque si proponga di trattare un argomento sociale od economico, ha il dovere di tener presenti i tre modi di ragionare — tutti egualmente rispettabili — sceglierne uno e quello seguire.

In alcuni miei scritti: « La popolazione scolastica è inferiore all'anteguerra » e successiva nota all'articolo, « Analfabeti e goliardi » in « Giornale d'Italia » del 17 e 30 giugno, seguendo il primo metodo, cercavo di mostrare che se il Mezzogiorno fosse stato dotato di scuole e insegnanti nella stessa misura del Nord, la piaga dell'analfabetismo, la quale in base alle statistiche ufficiali supera in talune regioni il 40 %, sarebbe rapidamente guarita, e che un palliativo dovesse considerarsi l'istituzione di altre scuole al Nord, dove la media degli analfabeti varia dal 4 all'8 %.

Il metodo da me seguito non ha incontrato i gusti di Giovanni Gozzer, il quale in un primo articolo, « Statistiche », e più ancora in un secondo, « La fabbrica degli analfabeti », entrambi comparsi su questa rivista, rifiuta i i tre proposti dal Pareto e ne sceglie un quarto, che chiamerei apologetico, attraverso il quale, si sforza di dimostrare che tutto va bene in materia di istruzione elementare; che la legge sull'istruzione obbligatoria è sempre stata ed è tuttora una pura affermazione verbale; che l'attuale percentuale di analfabeti in Italia, in base a statistiche congetturali da lui elaborate, non supera l'11 % della popolazione totale; che è male fare del giornalismo a colpi di titoli, presentando un fatto in maniera interessante e allarmistico e giocare sulle cifre che abbagliano e stimolano i parlamentari di opposizione mentre danno fastidio ai governanti; che i dati statistici citati a suffragio della mia tesi sono errati o falsamente interpretati; che io ho inteso muovere una evidente critica ai dirigenti della Minerva; che soltanto nell'ultimo mio *scritto* ho cercato di attenuare le critiche con elogi *verbali*.

In sostanza, non soltanto il Gozzer ha scelto per suo conto il metodo apologetico, ma giudica negativamente ogni mio argomento che da esso si allontana. Sarebbe come biasimare chi studia regole per il giuoco degli scacchi, di non tener conto dell'arte culinaria.

A me sembra comunque, che la via prescelta non sia meno utile ai governanti — e, sopratutto, al paese e alle istituzioni che lo reggono — di quella del mio contraddittore. Il Gozzer si preoccupa degli spunti che tale via offre ai deputati di opposizione. Ma è proprio convinto che quei parlamentari non sappiano leggere le statistiche e che abbiano poi interesse a dare consigli utili per potenziare la cultura delle masse, secondo i fini perseguiti dall'attuale ordinamento sociale? A me questa pare una opinione satura almeno di ingenuità.

Il Governo italiano — e questo va ascritto a suo onore — ha di fronte una opposizione totalitaria, astuta ed agguerrita, che vorrebbe fornire alle future generazioni nozioni ben diverse da quelle impartite dall'attuale scuola elementare. L'opposizione, inoltre, non è tanto sciocca da fornire consigli e suggerimenti idonei a migliorare il vigente ordinamento sociale e a rafforzare la compagine interna. Una prova evidente e recente può trovarsi proprio nel settore dell'istruzione. E' noto che gli iscritti alle università, prima della guerra, ammontavano a 71.000 e fin da allora si gridava all'inflazione. Quella cifra è aumentata in maniera spaventosa durante e dopo la guerra; nel 1948 erano ancora 180.000. Mentre gli organi e gli uomini responsabili sono preoccupati della pletora di laureati che non possono, specie per alcune facoltà, trovare adeguata sistemazione nella vita sociale, la stampa di sinistra denuncia, come colpa del Governo, la lieve flessione verificatasi dal 1947 al 1948 (da 190.000 a 180.000). La denuncia è, dal punto di vista dell'opposizione, assolutamente logica: con ogni laureato in più, privo di decorosa occupazione, si costruisce uno scontento e talvolta un ribelle disposto a far causa comune con l'opposizione. Dal punto di vista dell'interesse generale del Paese è invece motivo di compiacimento il ritorno graduale alla normalità. L'osservatore che esamini serenamente i fenomeni da questi due angoli visuali può anche, probabilmente, spiegarsi perchè l'opposizione protesta per il minor numero di iscritti alle università e non si occupa di quanto avviene per l'istruzione elementare.

Il Gozzer, che mi accusa di fare del giornalismo a colpi di titoli impressionanti, conia a sua volta un titolo abbagliante: « La fabbrica degli analfabeti », che sarebbe proprio nella scuola, e di tale titolo ripetutamente si serve nella critica contro di me; in guisa da dare al lettore la falsa impressione di averlo tratto dai miei scritti. Falsa è anche l'affermazione del Gozzer che soltanto nell'ultima nota si trovino elogi all'operato dei dirigenti della Minerva. Se egli non avesse letto sonnecchiando ciò che critica (lui veramente sostiene che a sonnecchiare, o peggio, sarei io quando leggo le statistiche), si sarebbe accorto che, da parte mia, lodi venivano tributate alla Minerva fin dal mio scritto del 17 giugno e che i garbati suggerimenti erano rivolti a tutte le Amministrazioni centrali e locali, non soltanto alla Minerva. Perchè mai il Gozzer vuole assolutamente dimostrare che ho detto male di Garibaldi?

Per quanto riguarda gli sbagli statistici in cui sarei incorso, ignaro o consapevole, ecco altri dati, caldi caldi, appena sfornati, tratti di peso dal Bollettino di Statistica del mese di agosto, pag. 126:

Alunni iscritti alle scuole elementari prima e durante la guerra:

Anno	1938	alunni	5.095.000
»	1939	»	4.149.000
»	1940	»	5.213.000
»	1941	»	5.110.000

Alunni iscritti nel dopoguerra:

Anno	1946	alunni	4.703.000
»	1947	»	4.836.000
»	1948	»	4.852.000

Il modesto titolo che ha scandalizzato il Gozzer: « La popolazione scolastica è inferiore all'anteguerra », è dunque documentatissimo; nè regge l'argomento del minor numero di nati durante gli anni di guerra. Dall'Annuario Statistico 1948, pag. 39, risulta che dal 1870 al 1942 i nati per anno si sono sempre aggirati in media intorno al milione; soltanto negli anni dal 1943 al 1945 i nati si riducono a 850.000. Le minori nascite durante questi due anni non ancora hanno fatto sentire il loro peso sulle leve scolastiche: esse incideranno soltanto negli anni futuri. E poichè i dirigenti della Minerva, con lodevoli premure di cui per la terza volta si dà atto (in maniera sostanziale e *scritta*, non *verbale*) sono riusciti a portare gli insegnamenti da 130.000 nel 1941 a 163.000 nel 1948, non pare biasimevole il mio sforzo di ricercare la causa in base alla quale ad un più robusto corpo insegnante corrisponde una più anemica massa di alunni.

A me è sembrato aver trovato quella causa nella iniqua distribuzione delle scuole (per ogni milione di abitanti un terzo in meno nel Mezzogiorno). E' un vecchio tema trattato anche in altri scritti, nei quali si dimostra che non soltanto per l'istruzione, ma anche per le ferrovie, per i telefoni, per le strade, per gli acquedotti, per le fognature, per gli ospedali, il Sud è in condizioni di inferiorità, e non da oggi ma dal tempo dell'unificazione d'Italia. La questione si pone in questo periodo perchè il Governo dimostra di voler sollevare le zone depresse del Paese.

E' spiacevole che al Gozzer questo punto, il solo concretamente interessante di tutto il nostro dialogo, sia apparso irrilevante. Egli ritiene di avere, con i suoi tiri indiretti, distrutto ogni rivendicazione scolastica del Mezzogiorno: una volta dimostrato, con le sue statistiche congetturali e fideistiche, che l'analfabetismo in Italia è ridotto all'11 %, che i dati da me esposti sono errati, che il rapporto tra alunni iscritti e non iscritti alle scuole elementari è migliorato rispetto all'anteguerra, il fastidioso discorso della scuola nel Mezzogiorno sembra virtualmente assorbito. Chè se poi la realtà cruda dimostra che circa la metà degli abitanti del Mezzogiorno non è in grado di leggere il giornale (l'Italia figura tra i Paesi d'Europa dove il consumo dei quotidiani è minore: uno per ogni 11 abitanti, perchè nel Sud il consumo è di 1 giornale per ogni 33 abitanti) ciò non colpisce affatto la coscienza e la logica del Gozzer, nè io avrei turbato la sua tranquillità, se non fossi stato vivacemente assalito con argomenti che non mi sono parsi probanti.

Gaetano Napolitano

ATTUALITÀ SCIENTIFICHE

LA PSICOCHIRURGIA

La « guarigione mediante lo spirito » è un concetto ormai comune nella nostra epoca di psicoanalisi, di Christian Science e di simili sistemi terapeutici, ma di fronte alla « guarigione della mente mediante il bisturi » il profano di medicina resta dubitoso e forse intimorito.

Che malattie cerebrali organiche, cioè con alterazioni anatomiche possano guarire è a tutti noto: lesioni traumatiche, corpi estranei intracranici, emorragie, tumori; ma il pensiero di intervenire su di un cervello *anatomicamente intatto* con una operazione distruttiva per lenire i più indomabili dolori e le malattie mentali più gravi e tragiche, tale pensiero può sembrare a molti una specie di pazzia, un giuoco mostruoso, che solo per caso può condurre a risultati positivi.

E' poco noto che fu lo psichiatra svizzero G. Burckardt a eseguire per la prima volta, circa sessant'anni fa, tale tipo di intervento. Egli operò una schizofrenica, straordinariamente irrequieta e turbolenta, agitata da allucinazioni continue, assolutamente inacostabile, asportandole, in quattro interventi successivi, 18 grammi di sostanza cerebrale; la paziente fu trasformata in un essere innocuo per le compagne di corsia e per le infermiere, con un temperamento normalizzato e una condotta che sempre più tendeva verso la guarigione.

Da Burckardt alla moderna psicochirurgia 45 anni passarono, di intense ricerche teoriche e sperimentali, con la preziosa, tragica esperienza dei feriti cerebrali durante la prima guerra mondiale.

Nel 1935 il portoghese Egas Moniz, ora premio Nobel, al 2° congresso internazionale di Neurologia, a Londra, descrisse una tecnica operatoria da lui attuata: la *lobotomia prefrontale;* con un « leucotomo » veniva interrotta una parte delle vie nervose che collegano i lobi frontali con il resto del cervello.

L'ipotesi di Moniz era che la causa delle malattie mentali non dovesse ricercarsi in una disfunzione dei neuroni cerebrali (che, come è noto, appaiono anzi organicamente sani), ma in una particolare modificazione dei « collegamenti » nervosi che negli individui normali riducono a « schemi » gli infiniti processi di sensazioni e di pensiero; attraverso la lobotomia tali schemi verrebbero in certo qual modo ad essere interrotti: principio simile a quello che sta forse a base della shockterapia (insulina - cardiazol - elettroshock).

La lobotomia è prefrontale perchè questa regione del cervello è considerata come un insieme di « campi di associazione » (aree 8-9-10-46) in cui convergono le varie rappresentazioni corticali sensitive e motorie, i processi emozionali, che assumono il colorito dell'io.

Si sono originate, in tal modo, le varie lobectomie, girectomie, topectomie, cioè ablazioni, queste ultime, di aree isolate, secondo i concetti della tettonica corticale, l'operazione di Freeman e Watts, la tecnica del nostro Fiamberti e, più recentemente, la *talamotomia*, intervento che mira ad interrompere le connessioni col talamo ottico, con quella regione, cioè, in cui confluisce la massima parte delle modalità sensitive da tutto il corpo e dove fanno capo anche le sensazioni dolorifiche: nel 1947 Spiegel e Wycis, di Filadelfia, hanno impiegato un complicato strumento, lo *stereo-encefalotomo*, che immette nel talamo una specie di chiodo cavo, per ottenere poi, con la elettrocoagulazione, l'effetto desiderato. Gli stessi autori, pochi mesi or sono, affinando ulteriormente la loro mirabile tecnica, sono riusciti ad interrompere le vie dolorifiche nel diencefalo, mediante l'*ipotalamotomia*, intervento che sembrava quasi impossibile.

Tali operazioni, riunite sotto il nome di « psicochirurgia », vanno sempre più diffondendosi e si calcola che siano stati compiuti finora quasi diecimila interventi.

I principali avversari di tali tecniche sono i rappresentanti delle scuole psicodinamiche; ma in America, dove pure predomina l'indirizzo psicoanalitico, la psicochirurgia ha trovato una diffusione sempre crescente.

Le obiezioni più gravi sono determinate dalle modificazioni della personalità, che tale intervento produce: il lobectomizzato diviene un essere apatico, bambinesco, vegetativo. L'esperienza ha mostrato che immediatamente dopo l'operazione i malati sono smarriti, ottusi, incontinenti, sciocchi, goffi, leziosi (come d'altra parte è comune vedere dopo molti altri interventi neurochirurgici); tale quadro però si chiarifica dopo un paio di giorni o di settimane, o al più, se il paziente è avanti negli anni, di mesi.

Importante è la valutazione delle modificazioni stabili della personalità.

Ciò non si può ottenere con esattezza nelle forme gravi di schizofrenia (che danno il massimo contributo agli interventi), in cui si può sempre restare nel dubbio se quel che si vede sia dovuto all'operazione o sia invece una situazione propria, di stabilizzazione finale.

Ma le alterazioni della personalità si possono esattamente valutare là dove la psicochirurgia viene impiegata come « ultima ratio »: nelle gravi condizioni dolorose croniche, sostenute da lesioni organiche o no, ribelli a qualunque trattamento, per es. negli atroci dolori dell'arto fantasma degli amputati, nevralgie del trigemino, dolori talamici, causalgie. In tali casi, come fa notare Kanowski, della Columbia University di New York, in uno degli ultimi numeri della Deutsche Medizinische Wochenschrift e Stone, della Northwestern University di Chicago, nel fascicolo del maggio '50 degli Archives of Neurology and Psychiatry, si è visto che l'intelligenza non mostra modificazione alcuna agli usuali tests psicometrici mentre compiti più complicati vengono eseguiti con notevole difficoltà. Notevolmente danneggiati sembrano il pensiero astratto e le possibilità creative; ma le modificazioni più gravi sono quelle affettive. Livellamento affettivo, mancanza assoluta delle preoccupazioni che i quotidiani doveri dell'esistenza inducono in noi, il lobotomizzato preferisce il non far nulla al lavoro, non sa più controllarsi, può non mostrare il minimo segno di simpatia per le persone che lo amano e che egli amava. Così si esprime un parente di un paziente di Strömolsen: « per lui l'operazione è riuscita a meraviglia, senonchè noi dobbiamo vivere con esso ».

E' evidente quindi che ci siano numerosi oppositori della psicochirurgia, e non solo tra gli psicoanalisti: Haddenbrock, per esempio, che pure è uno psichiatra organicista. Leo Davidoff, della Columbia University dice che la lobotomia « talvolta è inevitabile ma è e resta sempre una terapia barbara ». E Overholser, del St. Elizabeth Hospital dà il seguente giudizio: « L'operazione verrà impiegata sempre più frequentemente. Sarà eseguita così anche su individui giovani, senza dare loro la possibilità di tentare altre terapie. Io la considero come un'operazione che è di danno, perchè mette fuori giuoco quella parte del cervello che differenzia l'uomo dalle scimmie superiori ».

Ricordiamo però che tali opinioni debbono essere inquadrate in quella particolare cornice che è la vita medica in America, dove si è inclini a fare un culto e una moda di ogni novità. Ciò accade meno per colpa della medicina (questo possiede anzi, come quella europea, una profonda coscienza della propria responsabilità) che non del largo pubblico al quale, nella sua ingenua fede miracolista, pretende vivere ogni innovazione scientifica, senza alcun limite, come se si trattasse di un nuovo tipo di automobile o di frigorifero. E' evidente che, in tale ambiente, le cliniche chirurgiche americane saranno affollate da depressi, alcolisti, cleptomani, coppie infelici, o semplicemente « nervosi », che desiderano sottoporsi ad una operazione di cui « hanno sentito dire tanto bene » e che essi considerano — tout court — come una comoda maniera « per farsi una nuova personalità » (fatto già capitato, in pratica privata, a chi scrive).

Deve esser compito preciso del medico esaminare e studiare rigorosamente i suoi pazienti; e solo quelli che, in scienza e coscienza, egli ritiene non guaribili o modificabili con un puro trattamento psichiatrico, solo quelli, dopo una rigida selezione, affiderà al neurochirurgo per il « barbaro » intervento, che deve restare l'ultimo rifugio della terapia psichiatrica.

Bruno Callieri

NOTIZIE DEL CINEMA

Roma, 26. — Dall'incantevole paesaggio della Sila, dove per più di un mese sono state girate le scene in esterni del western calabrese « La Vita Riprenderà », il regista Sergio Grieco, l'operatore Carlini e tutta la troupe del film — informa *Cine Attualità* — sono rientrati a Roma per girare gli interni negli stabilimenti S.A.F.A. alla Palatino.

Carla Del Poggio, Andrea Checchi, Ermanno Randi, Vittorio Duse, Checco Rissone, Fosca Freda e Marina Berti — la quale ha potuto accordarsi con la M.G.M. per la sua partecipazione straordinaria a « La Vita Riprenderà » — hanno espresso tutti una grande nostalgia per il periodo trascorso a Silvana Mansio (m. 1400, Sila) durante le riprese: una vera villeggiatura!

Di parere contrario è soltanto il direttore di produzione, Marchese Nannarini, che, per i collegamenti con la casa di produzione, la C.C.E., ha dovuto per ben quindici volte digerirsi il viaggio di andata e ritorno da Roma a Cosenza.

Firenze, 30. — La tróupe del film « I Miracoli non si ripetono », con il regista Yves Allegret ed Alida Valli e Jean Marais, passa da S. Gimignano a Fiesole — informa l'agenzia *Cine Attualità* — contando poi di fermarsi per qualche giorno a girare a Firenze, per trasferirsi successivamente a Bologna, ed infine a Roma, dove si concluderanno le riprese in esterni in Italia. La lavorazione del film, che è la storia di due fidanzati che lottano per il loro amore, si svolge con ritmo soddisfacente: vi è di particolarmente interessante la realizzazione in presa diretta sonora, con apparecchi mobili di Cinecittà. La Valli, che è tornata a girare in Italia dopo quattro anni, è ovunque festeggiatissima. « I Miracoli non si ripetono », che è prodotto dalla *Excelsa* e dalla *Sascha Gordine* in coproduzione italo-francese e sarà distribuito dalla *Minerva*, verrà ultimato in Francia.

Roma, 29. — Il film « I Cadetti di Guascogna », tratto dalla omonima popolarissima canzone, sta registrando ovunque un successo clamoroso e la più schietta allegria del pubblico, che sempre più numeroso — apprende l'agenzia *Cine Attualità* — si reca a vedere il film dei sette comici. Sette, infatti, sono gli spassosissimi interpreti della vicenda che il regista Mario Mattoli ha diretto con la sua ben nota maestria. Walter Chiari, Mario Riva, Riccardo Billi, Ugo Tognazzi, Carlo Campanini, Virgilio Riento e Carlo Croccolo uniti insieme nello stesso film, provocano come lo scoppio di una bomba atomica della comicità, con effetti facilmente prevedibili per il pubblico che ogni sera viene investito da una potente « scarica » di buon umore.

Roma, 27. — Aldo Vergano ci ha esposto il suo piano di attività. Il regista de « Il Fuorilegge » ha dichiarato all'agenzia *Campo Lungo* che conta di iniziare a novembre la realizzazione del film « Campo Parioli », una drammatica vicenda ambientata nel campo sfollati di quella zona di Roma. Il film, alla cui sceneggiatura sta lavorando Carlo Lizzani cui si deve anche il soggetto, sarà prodotto da una cooperativa, la *Flaminia Film*: ciò ha un particolare interesse, perchè l'iniziativa segue di poco quella della cooperativa di Alberto Lattuada che ha realizzato « Luci del Varietà ». Vergano ci ha detto che vorrebbe fare il film con interpreti non professionisti, a parte uno, che potrebbe essere Gino Cervi.

Aldo Vergano è stato invitato, inoltre, a dirigere « Camicie Rosse », rilevato come produzione dalla *Grandi Film, P.G.F.*, dopo l'insuccesso dell'iniziativa bolognese: alla sceneggiatura, che viene interamente rifatta, stanno lavorando Suse Cecchi d'Amico e Margadonna, con la collaborazione di Vergano. Interprete di tale film dovrebbe essere Anna Magnani. L'iniziativa è in corso di definizione.

E' stato infine proposto a Vergano un soggetto di film ambientato nell'isola di Lampedusa — come già annunciato — ed il regista ha avuto anche altre importanti proposte.

Roma, 28. — « Nel cinema, questo è il momento degli indipendenti » — ci ha dichiarato Alberto Lattuada, il quale affronterà tra breve l'esperienza di tale genere di produzione. Il regista ha annunciato all'agenzia *Campo Lungo* che egli conta di dirigere nel prossimo inverno un nuovo film, che sarà prodotto dall'indipendente Vincenzo Di Pea, « Astro Film ». Svolgendo quella sua affermazione, Lattuada ha sottolineato i pregi e le prospettive della produzione indipendente, osservando però, realisticamente, che tale produzione in Italia ha ancora possibilità molto limitate: essa ha bisogno di fiducia dal credito cinematografico, e, una volta aiutata, si risolverà senz'altro in una forza altamente positiva per l'industria. Interrogato sulla esperienza di produzione cooperativa, di « Luci del Varietà », Alberto Lattuada l'ha definita positiva e particolarmente soddisfacente, ed ha dichiarato che conta di ripeterla in futuro. Il regista, che come è noto, ha anche diretto molti film per una grande casa di produzione, e, pur non essendo stata tale collaborazione sempre soddisfacente per lui, è stata definita da Lattuada importante: egli ha sottolineato come soltanto le grandi case abbiano oggi, di fatto, possibilità di piazzare bene i film sul mercato estero. Lattuada ha auspicato che anche gli indipendenti siano posti tra non molto in condizioni analoghe. Il regista de « Il Mulino del Po » ha mantenuto il riserbo sul tema del suo nuovo film, affermando però che si sta ultimando la stesura del soggetto, che la sceneggiatura sarà pronta per novembre, e che egli conta di girare tra dicembre e febbraio, con attori importanti, dei quali alcuni stranieri.

● Usciranno prossimamente per i tipi della casa di edizioni Camene: « Creature sole » di Bonaventura Tecchi ed un volume di racconti satirici dal titolo « Critapone» di Aurelio Corona.

● La « Académie des sciences, lettres et beaux arts » di Marsiglia ha recentemente istituito due premi letterari: il « Premio Charles Bartoli » per un'opera regionale ed il « Premio Emile Ripert » per una composizione poetica in versi classici.

● In base alla legge Fulbright 112 professori americani si recheranno in diversi paesi per condurre ricerche nei settori di loro competenza e per effettuare corsi di insegnamento durante il prossimo anno accademico. Venti di essi verranno in Italia.

PALAZZESCHI O DEL COSTUME

(continuazione della pag. 2)

1950), è dello stesso parere: « possiamo ugualmente dire che il nuovo romanzo..., sulla stessa scala e proporzione, viene fuori dal *Palio dei buffi* (1937); nel romanzo s'incontra lo stesso estro anche balzano, gli stessi umori anche in contrasto, e anche l'umana e spesso impietosita poesia che in quei racconti » (pag. 62). Ed è vero. Celestino infatti sembra essere uscito da una vecchia « stampa » e, per l'occasione, ha adattato i suoi vecchi abiti ai tempi nuovi. In lui confluisce, ancora una volta, l'estrosità palazzeschiana del « lasciatemi divertire »: e bene per lo scrittore se in molte pagine gli è riuscito di tenere l'impegno.

Bella è spesso l'alternanza tra reale e irreale, tra credibile e incredibile, così come è resa in un bizzarro susseguirsi di luci e di ombre. Ma il tutto, importa notare, non sempre raggiunge l'impasto, la felicità narrativa e cromatica che si attendeva da Palazzeschi. Direi perciò che in questo romanzo ci sono due piani che si toccano solo in modo da sfiorare la polvere estrosa con cui lo scrittore incipria le cose e le creature. La realtà e il sogno, il simbolico e il bizzarro, nei loro scontri e rimbalzi, danno però un aspetto acromatico che è fuori della natura vera delle figure: e qui il difetto è nella struttura dialettica delle pagine, nello svario esistente tra divertimento e critica del costume. Il meglio di Palazzeschi, come si diceva di sopra, si coglie anche qui nei ritratti, nelle figure.

Il romanzo invece, nel suo insieme di architettura e di costruzione, è in certo senso sfocato, proprio perchè i due piani rimangono divisi « in due zone di diversa luce: prima e dopo il processo Cuccoli », ha scritto il Pancrazi, anche qui. Il lettore infatti, di fronte alla morte di Celestino nel momento in cui riceve la comunione per passare a nozze, a settant'anni, si domanda se Palazzeschi abbia voluto chiudere tragicamente una farsa (ma non era una farsa l'adozione e l'allevamento di quattro trovatelli!) o se Celestino sia veramente quel personaggio nutrito di vigore poetico che prima, e spesso, era sembrato. La sua interna logica doveva condurre a tal fine? Crediamo di no. Così pure ci si domanda a che servono i colpi di rivoltella sparati contro Celestino, a che il suo innamorarsi di una ragazza di venti anni, egli che ne ha settanta: e a che, sopratutto, se lo scrittore lo fa morire davanti all'altare a cui era giunto sposo (questa soluzione ricorda la morte di Luigi, in un racconto del *Palio*, mentre è condotto al carcere dai carabinieri).

Quale lezione, quale giudizio rimane da trarre in tutto ciò, se non quella che il romanzo dei Cuccoli, pur restando nella linea immaginativa del buffo, è inferiore (e di molto) alle *Sorelle Materassi?* Ma, quel che conta, è la vena ridanciana mai smentita, la critica alla società e al costume, che già si faceva chiara nelle opere precedenti e che qui riceve un maggior valore di probabilità, si da pensarla trascendente gli stessi limiti delle cose e delle persone. Ed è poi chiaro, anche da questo romanzo, che la prosa di Palazzeschi, dalle « Stampe » in poi, si è andata irrobustendo nei suoi legami, distendendo in ampiezza e approfondendo in intensità. Nel romanzo e nelle ultime novelle si è anzi rasserenata, pacificandosi sempre più con la tradizione. Sotto questo aspetto è interessante la posizione dello scrittore partito (con le poesie e col *Codice di Perelà*) in quarta per romper la tradizione poetica e prosastica e trovatosi poi, al termine della corsa (almeno fino ad ora), su quella identica strada non voluta percorrere da principio. Pure, la sua prosa ha raggiunto la serenità e la calma dell'arte.

Angelo Mele

UN POETA messicano

(continuazione della pag. 4)

più negre e nessun velo le appanna. Egli vi aspira a godersi il mondo con una gioia immediata di fanciullo, beato ed estasiato. La trasparente freschezza del mattino gli sorride sempre in cuore e il suo canto è trillo d'uccello che si desta a salutare l'alba: trillo esile, talvolta insignificante, che si riduce in tal caso ad un contenuto gnomico assai comune al più trito romanticismo, senza profondità oscure o leopardiane angoscie. La tristezza è divenuto dunque un mezzo per dare sfogo al proprio mondo interiore, anzi quasi il punto di partenza per la ricerca di lidi luminosi dall'atmosfera cristallina.

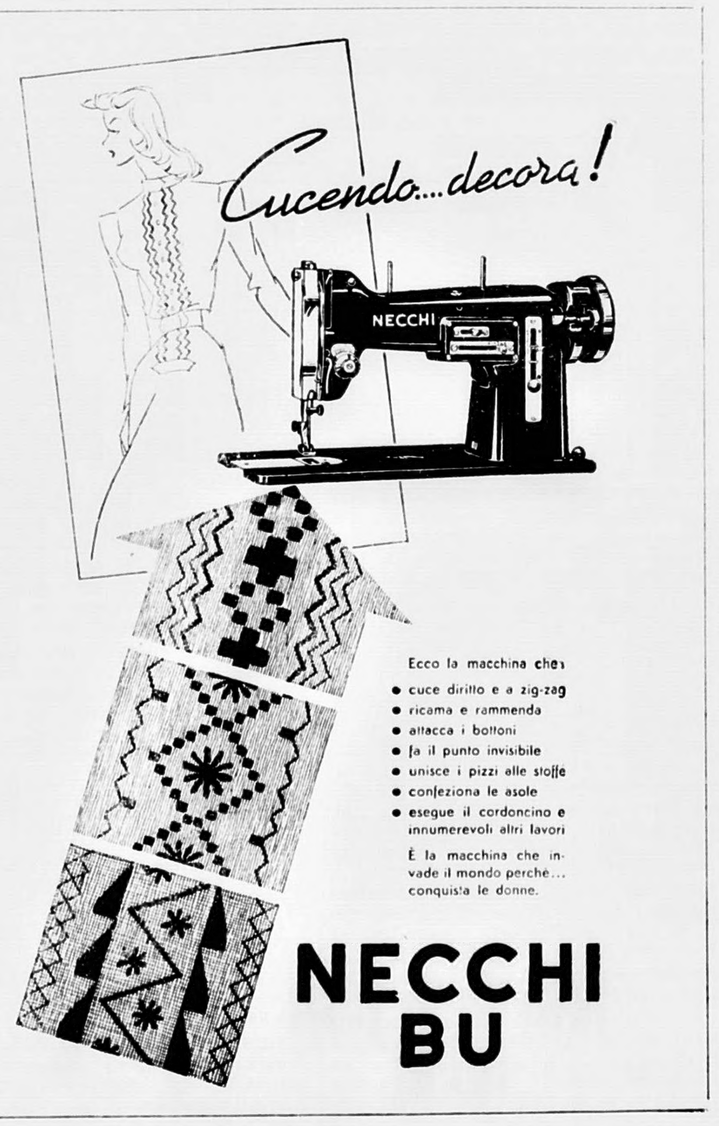
Anche l'amore a questo punto si trascolora sotto una luce siffatta e appare liliaceo o del velluto pallido scuro dei giaggioli. La gioia intima è un punto fermo per questa malinconia che trasforma in voluttà la brama del pianto. E intanto le tramontane fredde di tra le inferriate cantano « canción misteriosa del invierno ». Allora si potrà incontrare il momento della vera felicità e l'anima della donna amata sentirà d'essere avvinta e si perderà sulle ali di questa mirabile fantasia.

Quando giungerà l'ora della separazione tutte quelle gioie fantastiche attinte dall'anfora della chimera riaffioreranno alla gola in un rigurgito di pianto. Ce lo dicono le terzine dall'abbandono divino di Puptura tardia, nelle quali i versi scendono giù come autentiche rivelazioni. Il giro lirico è di corta durata. Non domandate poemi vasti, sinfonie a larga voluta. Ci troviamo di fronte ad un talento che non è architettonico, bensì ricco di una immediatezza impressionistica, che rende aerei e senza impalcatura i temi eterni della vita e della morte.

Pur nella struttura europea di questa educazione spirituale c'è ancora qualcosa di occulto e malioso che solo è proprio della grande anima messicana.

Danilo Baccini

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma



PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 40 - ROMA, 15 OTTOBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi all: Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

I CANI DI ADRANO

Adrano, città fiorente sui fianchi dell'Etna, ricordata da Tito Livio, ebbe rinomanza nell'antichità per i suoi cani. La fama di mille cani sapienti correva per il mondo, perchè erano i ministri di un culto bacchico in cui il vino era liquido lustrale e i suoi fiumi nubi beatificanti dell'Empireo, e l'orgia rito per attingere l'ineffabile.

Quei ministri, quei cani, avevano due compiti: il primo era facile, perchè si trattava di accogliere festevolmente quanti si recavano alla cerimonia; difficile il secondo, che consisteva nel ricondurre a casa gli ubriachi. Non sappiamo se uno stesso cane attendesse al duplice dovere, o se invece il cane che faceva gli onori di casa lasciasse ad altro più esperto la fatica di ricondurre a domicilio il fedele sborniato.

Dal numero dei cani, mille come abbiamo detto, dobbiamo dedurre che erano molti i fervenți devoti: dalla tecnica dei cani accompagnatori si può inferire che quei devoti erano davvero assidui alle cerimonie. Come avrebbe, infatti, potuto sapere il cane dove abitava il suo traballante pupillo, se non avesse fatto e rifatto parecchie volte il percorso che portava al domicilio di costui?

Bestia benigna, il cane è stato sempre testimone dei vizi degli uomini, e nella sua longanime ammirazione per il padrone non si è mai chiesto perchè deve lui cane, e quindi privo di ragione, soccorrere con il suo criterio colui che da natura ebbe in dono l'intelletto. Nemmeno noi ci faremo l'inutile domanda. Ci chiederemo però se qualcosa di quei riti di Adrano sia rimasto nel nostro costume. Forse sì.

Tre tempi scandivano la cerimonia. Nel primo l'abbaiare e lo scodinzolare dei cani facevano intendere agli ospiti che potevano abbandonarsi senza riserva ai tripudi che li attendevano; nel secondo codesti ospiti, aiutati dal vino più profumato della terra, dal vino dell'Etna, precipitavano nell'ebetudine; nel terzo venivano trascinati a casa per riprendere con il sonno un po' di lume di coscienza.

Ed ora chiediamoci di nuovo se questa tecnica trovi applicazione nei riguardi degli uomini del nostro secolo.

L'uomo non vive di solo pane e non si ubriaca di solo vino. La ebbrezza vi è offerta nel calice di un mito, nella coppa di una passione, nell'anfora di una politica. L'ebbrezza infatti è perdita di lucidità. Quanti miti hanno sedotto gli uomini in questi ultimi anni! E quante passioni collettive li hanno sconvolti! E quante ossessioni politiche li hanno travolti. Tutto sembra abbia congiurato e congiuri a impedire all'uomo lo esercizio coraggioso del pensiero, in che consiste la cultura. Ora solo la lucidità è la radice di quel coraggio che il pensiero conosce. Spenta o schermata la lucidità, il pensiero affonda nella viltà o vaneggia nell'utopia.

Una vera profusione di bibite esaltanti viene offerta ai nostri contemporanei in ogni campo dell'attività morale ed affettiva. Ci sono i cani festevoli della carta stampata, i quali vi accolgono nel delubro delle oscenità ove si venera, dicono, l'arte, che non possiamo certamente scrivere con la maiuscola e non vorremmo scrivere, se fosse possibile, nemmeno con la minuscola, perchè arte non è, come non era religione l'orgiastica follia di Adrano. Ora è possibile che uomini i quali vanno esaltando la nobiltà e la grandezza dell'anima popolare non si avvedano dell'assalto contaminatore che contro questa anima si viene perpetrando? Il popolo, un tempo, se non poteva percepire, per ignoranza, la luce dalla cultura ne sentiva almeno il calore. Ma oggi da una parte vi affannate a predicare sulla durezza del destino del popolo, e dall'altra lo snervate in modo che questo destino non voglia e non possa combattere nobilmente. Un atto di fede nel valore dello spirito umano ha piantato scuole e scuole nel mondo. Ma perchè fingere di ignorare che libri, riviste e giornali il popolo li trova anche su banchi che non sono allineati a scuola? Volete addossare alla libertà anche la colpa di tante e tante fonti impure che zampillano ovunque? Ma non vi accorgete che imponete il nome di libertà al lasciar fare, al lasciar correre? Non sarebbe certamente la libertà a vietarvi almeno tanta industria nel trarre il popolo verso pure sorgenti, quanta se ne impiega per dargli beveraggi che conturbano la sua ragione e lo traggono fuori di sè.

Cani sapienti ed eloquenti sono lì a presentarci altre ebbrezze: quelle che potremo gustare nel regno di Utopia. In questo regno fioriranno tutte le virtù, tranne una: la virtù del coraggio. E non fiorirà, perchè l'Utopia tiene lontano il coraggio, suo nemico acerrimo, suo distruttore implacabile. Non inventò l'uomo Utopia per deporre il coraggio? Ma la presenza del rischio è inseparabile dall'essere ragionevole, ed è proprio il rischio che ci chiede quell'atto di coraggio che valga a sormontarlo. I cani festevoli invece ci invitano nei campi Elisi del sogno, ove passan le ombre che raccolgono i nostri voti infantili, promettendoci di realizzarli. Così a poco a poco ci convinciamo che è nostro diritto l'essere beneficiari gratuiti, colmi e favoriti, senza sapere il perchè. E ciò che da secoli si viene insegnando intorno all'unica nobiltà umana, la nobiltà d'esser lucidi per essere coraggiosi, cade nel nulla perchè ormai Adrano è ovunque e vi sono tazze di ebrietà per tutte le borse.

Mancano però nelle nostre Adrano, i cani che riconducano a casa gli ubriachi.

SOMMARIO

Editoriale - I cani di Adrano

Letteratura

R. GIANI - *Pirandello a Parigi*
L. IANNATTONI - *« Romanesca »*
V. PASSERI - *Bernardino da Siena santo dell'Umanesimo*
P. TOSCHI - *La fiaba in Russia*

Arti - Storia

E. DURINI - *Il Museo Kroller-Muller*
V. MARIANI - *I quattrocento anni di Giorgio Vasari*
L. PARETI - *Dalla monarchia alla Repubblica*

Cinema - Musica - Teatro

S. G. BIAMONTE - *Tecnica del cinema*
V. CAJOLI - *Ritorno di Emma*
V. INCAUDA - *La radio: « Ifigenia »*
D. ULLU - *Musica e melodia*

Problemi dell'Educazione

C. ANGELINI - *Questo « Borromeo »*
G. FATINI - *Alla vigilia della riforma della scuola*
G. GOZZER - *La scuola fondamentale nell'America Latina*
E. REMOTTI - *Il divino del fanciullo*

SIMULACRI E REALTÀ

GENTILISSIMO SIG. D. GIOVANNI

E' mio particolare piacere l'accludervi una lettera di S. A. R. il Principe d. Leopoldo e lo accompagnarle, di suo ordine, una medaglia d'oro, due d'argento e venti di bronzo, che la prefata A. S. le ha fatto coniare. Mi è di sommo piacere questa felice occasione per presentare gli atti di mia congratulazione e per sempre più riprotestarmi... ecc. ecc. ».

Il sig. D. Giovanni era l'abate Meli, chi inviava la lettera era il principe di Trobia e la prefata A. S. era il figlio della regina Maria Carolina. Tutto ciò è chiaro, come è parimenti accertabile che il poeta aveva ricevuto per la nuova edizione settecento scudi da Sua Altezza Reale. Non trova spiegazione plausibile invece il fatto di tutte quelle medaglie. Perchè accompagnare la medaglia d'oro con due d'argento e venti di bronzo? Non bastava quella d'oro?

Ipotesi: il principe voleva dar premio al poeta donando « categorie ». Era un filosofico presente il suo, perchè vi era la qualità e vi era la quantità. L'oro rappresentava la qualità, il bronzo la quantità. E l'argento? L'argento era simbolo di una categoria mediatrice tra la qualità e la quantità.

Questa è un'ipotesi per spiegare decentemente la principesca stranezza, parca nell'oro, discreta nell'argento, generosa nel bronzo. Ma la spiegazione è stramballata, e se qui l'abbiamo proposta, è perchè un siffatto ragionare lo abbiamo visto all'opera per problemi ben più importanti proposti all'esegesi storica.

OPINIONISMO

« Questo corso sarà una dimostrazione. Era necessario, dato che nell'opera nostra è nota la fastidiosa abitudine di non vedere in biologia, come in politica, se non opinioni; come se il profano potesse mettere sulla stessa bilancia il suo parere e il nostro! Appena si discute, ci si chiede sempre quali sono le nostre idee su questo o quel problema. Si potrebbe parimenti chiedere al matematico qual'è la sua opinione sul quadrato dell'ipotenusa? Certamente no, perchè la verità è la verità, e s'impone, e non dipende dalla nostra fantasia. Conquistata che sia, la verità ha la stessa certezza in biologia che in matematica, e — piaccia o non piaccia — la verità si colloca al di sopra delle nostre opinioni ». Questo si legge nel « Manuale critico di biologia » di Jules Lefèvre. Ci sono cose sennate in quest'opposizione all'opinionismo (il quale vuol essere un rimedio al dogmatismo, ed ha per patroni Descartes, Montaigne, Pirrone) ed alla falange dei dubitanti di professione. Tuttavia l'analogia proposta tra la matematica e la biologia non è convincente perchè tra il quadrato costruito sull'ipotenusa e le corna ramificantesi sulla testa di un cervo vi è quella differenza che passa tra la geometria e la vita. La geometria non è il geometra che costruisce il famoso quadrato, e cioè vi ha distinzione tra l'una e l'altro; ma al cervo le corna non gliele costruisce il biologo, onde si potrebbe dire che il cervo è esso stesso geometria *e* geometra. *La vita inventa se stessa. La geometria invece fu inventata nel...*

UN RITRATTO

Scrivendo al suo amico Hutten che non aveva mai visto Tommaso Moro, Erasmo lo dipinge minuziosamente. Taglia media, ma rispettabile, proporzioni armoniose, pelle bianca, viso di un rosa biondo, capelli che danno nel nero, barba poco fornita, occhi grigio-blu. Erasmo però ha notato che la spalla dritta sorpassa di poco la sinistra e che le mani non sono eleganti. Quanto alle mani c'è da dire che mani eleganti si addicono più alle donne che agli uomini, e che certe falangi effeminate accusano l'ozio di generazioni e generazioni. Ma perchè una spalla è più alta dell'altra? Conformazione oppure abitudine? Notate: è la spalla destra che sorpassa la sinistra, la spalla cioè che ogni uomo dedito agli studi e quindi allo scrivere è portato a tener più alta, com'è dato osservare a tutti. L'uomo che lavora tra i libri, porta anche lui il suo fardello, e lo porta non su tutte e due le spalle, ma su una sola, onde lo sforzo è più grave, e lascia segno di sè sulla carne e nelle ossa.

Un'altro tratto del Moro era lo sguardo dolce e grave: una dolcezza e una gravità che si accentuavano con gli anni. E' lo sguardo di lavoratori pazienti così diverso da quello inquieto, scattante, di chi invece non ha una direzione dove guardare e le trasvola tutte.

Che il Moro preferisse al pesce salato, al vitello, al pane troppo lievitato, uova, latticini e frutta, è cosa che ce lo disegna come un temperante lavoratore dei campi piuttosto che come uomo di corte. Forse per questo con le donne e soprattutto con la moglie scherzava volentieri: « cum mulieribus fere atque etiam cum uxore nonnisi lusus jocosque tractat ».

Varius

STORIA DI ROMA ANTICA

DALLA MONARCHIA ALLA REPUBBLICA

La tradizione annalistica, nelle sue grandi linee, ostacola come unilaterali entrambe le tesi moderne: secondo cui la repubblica a Roma si sarebbe imposta d'un tratto per movimento rivoluzionario; o invece sarebbe sorta per lento procedimento evolutivo. In realtà nella storia sono innumeri i casi di sviluppi evolutivi rallentati o accelerati da moti rivoluzionari interferenti.

Che anche a Roma il re, accentrante in sè tutte le funzioni fondamentali dello Stato, a un certo punto, sia per l'aumento territoriale dello Stato stesso, sia per le nuove funzioni che l'incremento civile richiedeva fossero assolte, sia per l'impossibilità materiale ch'egli potesse essere onnipresente, abbia dovuto ricorrere a dei collaboratori, a dei delegati, che amministrassero in nome suo, sotto il suo controllo, nella milizia, nella vita religiosa, nel tribunale, riconosceva anche la tradizione. Il che significa ch'erano già nate implicitamente le prime cariche e magistrature, pronte, come altrove a bastare a se stesse, quando il re fosse considerato superfluo o dannoso.

D'altra parte il succedersi nell'Urbe, almeno nell'ultimo secolo della monarchia, di dinasti stranieri, impostisi con la violenza, e trasgredienti le norme fondamentali, che secondo la classe più potente, la patrizia, avrebbero dovuto continuare a regolare la monarchia elettiva, come nel tempo dei re indigeni, costituiva l'ambiente più adatto perchè il potere regio, giudicato tirannico divenisse odioso, e si pensasse a rovesciarlo.

Ma la tradizione riconosce ancora che il periodo dei re stranieri, etruschi, fu spezzato dalla figura di Servio Tullio, che impersonò una reazione indigena, sia pure con l'aiuto di altri Etruschi, contro la tirannide dei Tarquini. Il nome di Mastarna che gli dava la tradizione etrusca non è che la riduzione dal latino *magister*: il che pare indicare ch'egli fu il primo *magister populi*, ossia dittatore, la cui carica, a vita, ebbe aspetto di regno.

La tradizione annalistica, che tanta simpatia dimostra per Servio Tullio, gli attribuisce le più importanti innovazioni del secondo periodo regio, e lo considera fondatore di quei principi — che sarebbero stati fissati da lui in *commentari* — donde trarrà vita il regime repubblicano. Servio segna dunque il primo conato per un passaggio ad una nuova organizzazione statale, troncato per il momento dal fatto ch'egli stesso divenne, in seguito, re. Ma la tradizione pontificale, divulgata dall'annalistica (Livio, I, 60) affermava che i primi magistrati della repubblica erano stati creati in ossequio alle norme fissate da Servio.

D'altra parte è certo che la monarchia non fu soppressa completamente, ma sopravvisse conservando parzialmente la sola autorità religiosa, che si doveva ritenere pericoloso sopprimere senza attirarsi l'ira divina. Caduta la monarchia, si ebbe a Roma, come in altre città latine (ad es. Tuscolo e Lanuvio) un *rex sacrorum* o *rex sacrificulus*, il quale, anche dopo gravi usurpazioni a suo danno da parte dei pontefici, conservò sempre il primo posto nel rango sacerdotale, perchè l'annullarne completamente il potere sacro era considerato un misfatto. Di qui probabilmente il significato simbolico delle due cerimonie lustrali del *regifugium* e del *poplifugium*, l'una terminante colla fuga del *rex sacrificulus*, l'altra con quella del popolo: ricordo di un momento in cui il re fu spogliato di gran parte del suo potere, ma in cui il popolo dovette desistere dall'azione estrema contro il suo magistero religioso, che gli conferiva la sacertà.

Che la caduta della monarchia non abbia poi avuto a Roma come unico ed essenziale movente la liberazione della città dagli Etruschi, pare provato dalla relativa tardità di questa liberazione di fronte al restante Lazio, e dal numero di persone di origine etrusca che restò a Roma, come risulta dalle indagini sulla onomastica romana. La caduta della monarchia fu un fenomeno di carattere generale, che si verificò con tanti diversi sviluppi concreti in tutto il mondo mediterraneo: presso i Greci, gli Italici, gli Etruschi, i Cartaginesi, i Celti: dovunque coincidendo colla strapotenza dei ceti aristocratici.

Per il restante Lazio, se stiamo alla tradizione; ad Alba il cambiamento sarebbe *per divio coevo* di Tullo Ostilio, quando a sostituire il morto *rex* Cluilio gli Albani, per condurre la guerra contro Roma, nominarono *dittatore* Mezio Fuffezio; mentre secondo Licinio Macro, i dittatori annuali di quella città, con autorità regia, risalirebbero alla morte di Amulio o di Numitore. Certo nel VI secolo si ha un dittatore della nuova lega latina di Diana Nemorense; e prima del dominio romano dei dittatori a Tuscolo e a Fidene; mentre durante il dominio romano, ma certo conforme a stati di cose precedenti, si hanno dittatori ad Aricia, a Lanuvio, a Fabrateria Nova.

Par dunque chiaro che in molte località del Lazio, alla caduta della monarchia — sia che coincidesse o no colla scomparsa del dominio etrusco, — la prima carica repubblicana fu quella di dittatore annuo, per imitazione delle cariche delle leghe Albana e Nemorense.

Ma non dovunque avvenne altrettanto: ad es. nè a Velletri nè a Roma. A Velletri, nel periodo in cui la città si era già liberata dagli Etruschi, e non era ancora caduta nelle mani dei Volsci, da un rilievo della fine del VI secolo vediamo che v'erano tre coppie di magistrati, i membri di ognuna delle quali pare fossero di potere disuguale. A Roma l'esempio di Servio Tullio, che *magister populi*, ossia dittatore, divenne successivamente re; e se stiamo alla tradizione pontificale, anche i suoi consigli, insegnarono al popolo che le supreme cariche, di carattere unitario, si prestano a usurpazioni, a forme spurie di potere regio; che diventano invece più difficile da realizzare ove il potere sia collegiale.

Si ebbero così dall'inizio della repubblica, fino al 366 av. Cr. (facendo astrazione dal periodo in cui saltuariamente ebbero il potere dei *tribuni militum*) due *praetores*; ma non pare ch'essi fossero identici ai consoli che li sostituirono nel 266. Da una serie di notizie risulta infatti che uno di essi si chiamava *praetor maximus*, e l'altro *praetor minor*: ch'essi erano dunque di poteri disuguali. Cosa facile a capirsi già perchè nelle rotazioni, uno dei due riceveva normalmente un numero di suffragi maggiore dell'altro, e quindi costituiva il collega *maior*, con preminenza, in caso di dissidio, sul *minor*: a cui forse era devoluto *di preferenza* il disbrigo delle faccende giudiziarie, restate, dopo il 366 al *praetor urbanus*; assumendo il comando militare solo in casi di necessità.

Lo stesso sistema del potere collegiale disuguale fu d'altronde applicato quando, al principio della repubblica stessa (nel 501 per Livio, nel 498 per Dionisio) si ricorse con parsimonia, in casi eccezionali (quando occorreva un duce valentissimo all'infuori delle elezioni, durante guerre pericolose e discordie intestine) al *magister populi*, o latinamente al *dictator*: e gli si diede un potere di eccezione, senza appello; ma se ne limitò la durata a una campagna militare, ossia ad un semestre, dandogli per collega, sia pure in sottordine, un *magister equitum*.

La differenza tra il collegio regolare annuale dei pretori (di cui uno maggiore e l'altro minore), e quello eccezionale, al massimo semestrale del *magister populi* (col *magister equitum*), era certo sopratutto nel fatto che il dittatore aveva un'autorità del tutto sovrana, non dipendeva dai voti del popolo, e contro i suoi verdetti non si poteva appellarsi al popolo.

Quando poi, nel 366, i due *praetores* furono sostituiti dai due *consules*, il loro nome stesso indicava che loro obbligo perpetuo era quello « di consultarsi », ossia di agire collegialmente. Di fatto due elementi nuovi fondamentali caratterizzavano la nuova coppia di magistrati supremi (che non dovevano più derivare esclusivamente dal ceto patrizio): la solidarietà del potere, considerato indivisibile; e l'*intercessio*, ossia il diritto di *veto* da parte di un console contro le decisioni del collega. E pare chiaro che questo diritto di *veto*, è stato copiato dal sistema in uso da tempo per il tribunato della plebe. Era una garanzia, voluta certo dai plebei, per garantire i loro interessi, contrastanti con quelli del patriziato. Come il sistema dell'intercessione di un tribuno della plebe contro uno o più colleghi aveva equilibrata la loro azione, vincolata alla singola classe di plebei ch'essi rappresentavano, non permettendo che gli interessi di una classe prendesse del sopravvento sulle altre; così, applicato ai consoli, dal momento della ammissione dei plebei a quella magistratura, poteva garantire il loro equilibrio tra patrizi e plebei.

Luigi Pareti

BERNARDINO DA SIENA

santo dell'umanesimo

Epoca di appassionati contrasti il '400, epoca di dissidi, di lotte, di passioni. Al mondo raffinato degli umanisti che nello studio dei classici e nel sogno di una voluttuosa fantasia, sembrano dimenticare la realtà che li circonda, si oppongono gli intrighi polici delle Corti e gli sfrenati ardori delle guerre civili.

Crollate le grandi idealità del Medioevo, ad esse nulla di altrettanto grande e affascinante si è potuto sostituire; affermati gli insopprimibili diritti della personalità umana, questa personalità viene a dibattersi in un mondo inadeguato ai suoi sogni, alle sue aspirazioni, a quel complesso di passioni ed esigenze che urgono innanzi agli orizzonti della nuova storia. L'uomo del Medioevo, infelice, travagliato da mille affanni, tormentato da mille problemi, coinvolto nel tumulto delle lotte politiche aveva a suo vantaggio la risorsa di sentirsi in un certo senso scaricato delle sue responsabilità, pedina mossa da forze superiori, anima ossequiente a ideali indiscutibili. La conquista del libero pensiero avviene a prezzo di un'intima sofferenza e di un lungo affanno spirituale: l'affermazione dell'individualità toglie all'uomo la pace dell'anima.

•

Dante, in esilio, quando andava « mendicando la vita a frusto a frusto » sapeva chiaramente cosa voleva, perchè soffriva, quali ideali avrebbe aspirato a vedere realizzati. L'uomo dell'umanesimo mette nel suo inno di trionfo un accenno di dolore. Lo scrupolo religioso offusca la sua gioia di vivere; la Chiesa cui egli tributa un ossequio spesso solo formale, non può più esercitare l'altissimo fascino del secolo precedente; l'impero non esiste più. Alla grande forza morale estrinseca all'uomo è succeduta la grande forza morale intrinseca all'uomo, ma proprio per questo, l'uomo è rimasto solo, innanzi alla sua coscienza, unico giudice delle sue azioni.

Fraternità, solidarietà, amore sono parole sconosciute in un'epoca di feroci rivalità. Per questo, l'umanista trova conforto perdendosi nell'appassionata contemplazione del mondo classico; per questo, Cicerone, Virgilio e Orazio sono a lui più vicini dei suoi contemporanei; per questo egli non solidarizza col popolo. E il popolo, abbandonato alla sua miseria, ai suoi lutti, alle incertezze spirituali determinate dalla particolare situazione psicologica del tempo, cerca, quello che infine anche gli umanisti ricercano, la pace spirituale.

E' tutta un dissidio la vita dell'Umanesimo; un dissidio da cui si parte l'appassionato lirismo di un mondo meraviglioso ed infelice.

Soltanto inquadrata in questo mondo, la figura di San Bernardino da Siena può essere valutata nel suo giusto valore; soltanto comprendendo il dissidio del suo tempo, noi possiamo intendere la sua mirabile serenità e sentirne tutta l'importanza sia storica che morale.

E' Bernardino un personaggio di perfetto equilibrio tra i tanti contrasti della sua epoca. Tra tutti coloro che intorno a lui si dibattono nella ricerca di una irraggiungibile felicità, egli solo sembra possedere la formula magica per calmare gli affanni, sedare le angoscie, annullare i tormenti della sua epoca inquieta. E questa formula è in fondo così semplice: si risolve al candore di una fede limpida, assoluta, sincera; una fede che non raggiunge mai esasperazioni esteriori ma si basa su sentimento e ragione, anima e spirito.

E' Bernardino una delle figure più affascinanti dell'umanesimo.

Nessun santo è stato come lui interprete della sua epoca.

•

Di essa, egli ha colto il meglio, per farlo suo; in essa egli ha trovato il mondo del suo spirito. La sua vita è semplice, intessuta di episodi gentili. Ai miracoli clamorosi dei morti che risorgono si intrecciano i miracoli poetici: la stella che brilla sulla sua fronte mentre egli parla; l'apparizione della Madonna che scende dal Cielo a ringraziarlo della particolare devozione che egli le tributa; la fioritura di un ramo secco sotto le sue mani...

Ma è certo che Bernardino ha saputo compiere un miracolo ancora più grande: un miracolo la cui importanza per la storia italiana è incalcolabile e impagabile. Egli ha fuso le aspirazioni umanistiche con gl'ideali della Chiesa, ha conciliato arte e morale; ha umanizzato la rigidità della religione medioevale rendendola adeguata alla sua epoca. Egli ha assimilato in sè i sogni dell'Umanesimo e non li condanna; ha compreso le necessità della vita, le miserie dell'uomo, le passioni, i desideri e non se ne scandalizza. Dotto, innamorato degli studi, egli non vede nello studio un pericolo ed un peccato.

Comprende che gli uomini del suo tempo amano Cicerone e Virgilio e non li rimprovera per questo; non dimentica di citare Dante nelle sue prediche e ammira gli affreschi del Lorenzetti. Per la bellezza, egli prova lo stesso fascino che provano gli umanisti.

Gli piace la bella pittura e se ne rallegra. Adolescente, va a pregare una immagine della Madonna a Porta Camollia di Siena.

E' un bel dipinto ed egli ne vagheggia le forme leggiadre; chiama la Vergine la sua celeste fidanzata; attraverso l'arte degli uomini giunge al miracolo divino e la sua preghiera nasce da una ammirata contemplazione. Sono piccoli fatti, piccole circostanze, eppure hanno un'importanza incalcolabile. Sono sintomi che un mondo è definitivamente superato, una mentalità è assolutamente debellata, che lo ascetismo medioevale è finito sotto nuovi impulsi, nuove necessità.

La società moderna nasce infine nel '400 e ad essa Bernardino si accosta comprensivo.

Uno degli episodi più graziosi della sua vita risale alla sua adolescenza. E' un tentativo di eremitaggio che fallisce. Dopo una breve sosta sulle colline senesi, Bernardino ritorna sollecitamente in città. Più tardi dirà scherzosamente che erano troppo amare le radici di cui avrebbe dovuto nutrirsi. Troppo amara era certo per lui la solitudine, poichè appassionata era in lui la necessità di vivere tra il popolo, di comunicare con la folla.

Le grandi contemplazioni mistiche del Medioevo sono terminate; ora è necessario l'apostolato. E Bernardino predica: su tutte le piazze d'Italia, da Siena a Venezia, da Bologna a Milano, da Genova all'Aquila. E ovunque lo ascoltano con entusiasmo. Spesso egli ha innanzi a sè migliaia e migliaia di persone: folle tormentate dalla guerra, dalla peste, dalla miseria. Che cosa potrebbero dire ad esse di consolante, di confortante gli umanisti che vivono avulsi dalla realtà e perduti in un mondo ideale? Occorre che l'uomo di Dio rinnovi ad esse le promesse della fede; occorre che qualcuno mostri di interessarsi ai piccoli grandi problemi della vita pratica, occorre che esse si sentano appoggiate e comprese. E Bernardino parla; parla dei dogmi della fede e delle contese politiche, commenta le parole della Bibbia e depreca il vizio dell'usura; segue gli schemi della predicazione scolastica ma divaga a trattare del matrimonio, della famiglia, del modo di amministrare lo Stato. A Siena, un operaio, un cimatore di panni, trascrive le sue prediche e lascia ai posteri il più bel documento di prosa ascetica dell'Umanesimo. Prosa fresca, viva, spontanea, che intreccia l'apologo alla dissertazione e che con improvvisi richiami e interiezioni ci mostra il continuo ideale colloquio tra il predicatore e i suoi ascoltatori.

Alle allucinate predicazioni medioevali è stata sostituita la parola amorevole e gentile che esorta non solo all'amore di Dio, ma all'amore del prossimo e che esorta a quegli ideali

Van Gogh: « Bukkende Boerin »

valori morali che sono propri non solo del cristiano, ma anche del cittadino. Bernardino non si oppone all'Umanesimo nè vi si appoggia; lo supera sorridendo. E tutti: gli umanisti e il popolo lo comprendono. Al concilio che si tenne a Firenze nel 1438 si narra che egli, ignaro del greco, parlasse innanzi ai rappresentanti della Chiesa greca e latina e che tutti lo intendessero. Se l'episodio è vero, siamo di fronte al miracolo; se non è vero esso è certamente simbolico, atto a dimostrare chiaramente come Bernardino fosse da tutti inteso, compreso ed amato. E non sappiamo se è maggior miracolo essere intesi da chi non parla la stessa lingua o da chi vive in un diverso mondo spirituale. Bernardino da Siena fu l'ideatore del trigramma IHS simbolo del nome di Gesù. Apostolo di pace, Bernardino avrebbe voluto sostituire con esso i simboli delle fazioni. La sua Siena accontentò il suo desiderio, e in molte altre città d'Italia il simbolo gentile fu posto come una benedizione sulle case e sulle chiese.

Figura mirabile quella di Bernardino da Siena: egli riassume in sè tutti quelli che sono i caratteri migliori della razza italiana: poesia, gentilezza, amore di bellezza e di arte. Rinsaldando il prestigio morale della Chiesa dopo l'esilio di Avignone, egli dimostra come la Chiesa stessa adeguandosi alla nuova situazione storica abbia saputo mantenere quel sano equilibrio latino che così spesso è stato regolatore delle sorti d'Italia. Statista, letterato, uomo di fede e di azione, Bernardino è figura nobilissima della nostra storia.

Nei dipinti di Sano di Pietro, egli ha un aspetto umile, dolce, commovente. Da quell'umiltà e da quella dolcezza si sprigiona però la forza morale di tutto un secolo.

Vera Passeri Pignoni

● La facciata del vecchio teatro di Amiens, ultimo ed imponente vestigio di una bella costruzione del diciottesimo secolo, sarà portata indietro di cinque metri. Per la delicata operazione, iniziata in questi giorni occorrerà circa una settimana.

E' questa la prima volta che, in Francia, una massa architettonica di 500 tonnellate viene spostata tutta in un blocco.

Museo Kröller-Müller - Ritratto di Madame Roulin di Vincent Van Gogh

Pirandello a Parigi

L'« Enrico IV » che sulle scene del teatrino quasi di barriera dove lo portò Ruggeri mesi fa, nessuno vidi, sarà ripreso fra giorni all'Atelier. Da più di un mese, da quando si recita in quel teatro l'« Antigone » di Anouilh, le mura di Parigi avvertono che fra una settimana (ormai) o due, avverrà la prima di quella che con « I sei personaggi » può considerarsi una fra le più belle commedie del repertorio europeo da vent'anni a questa parte. Ruggeri arrivò in sordina, mancò di pubblicità adeguata, non dette tempo di essere ascoltato in una commedia (a parte che arrivò qua con un repertorio schifoso) che già aveva mutato di programma, mentre il pubblico parigino ha bisogno di vedere che in un teatro la commedia « regge bene », e se ne parla sui giornali, nei salotti, alla radio. Le recensioni sui giornali avvengono a distanza anche di quindici giorni, di un mese, come è il caso di « Pepita » — un *vaudeville* moderno che si recita alla Huchette da circa tre mesi.

Ruggeri dovrebbe arrivare oggi dunque, e recitare in un buon teatro: la pubblicità a Pirandello è curiosamente pronta per un grande ritorno suo. La Comedie Française annuncia la ripresa di « Chacun sa verité », l'Atelier come ho detto « Enrico IV », e da un tre mesi e più, al Teatre des Noctambules, si recitano due atti unici — « Cecé » e « Sogno ma forse no », con successo.

•

Non ho finito. Marcel Brion, che oggi è a Parigi e in Francia il più stimato *italianisant* del momento, insieme allo scrittore Audiberti (che nel suo amore per l'Italia, ha voluto scegliere Milano come luogo dove si svolge il suo straordinario romanzo d'amore fra un « padrone » e una muta, Milano dico, quasi ad affidarsi a una memoria d'obbligo, a una tradizione stendhaliana assoluta); Marcel Brion il 22 settembre scorso ha pubblicato su « Le Monde » un lungo articolo su Pirandello narratore, pigliando lo spunto dalla pubblicazione di due volumi di « novelle per un anno » apparsi presso « Les Editions mondiales » da qualche tempo.

Dico un articolo, ma in verità si tratta di un breve saggio dove la fortuna di Pirandello in Francia è bene riassunta da quando Dullin col « Piacere dell'onestà » (tradotto col titolo: *La volupté de l'honneur*) e Pitoeff coi Sei personaggi e l'Enrico IV, una ventina di anni addietro lo scopersero e rivelarono al pubblico francese, imponendolo per tutto quanto offriva ai suoi auditori come continua e infinita materia di dibattiti intellettuali: « il pubblico era il felice prigioniero di quei labirinti di cui poteva con grande agio analizzare e discutere le sottigliezze ». Una serie di recite di Marta Abba, qualche anno dopo riaffermava il successo estremo di quelle scoperte fatte da uomini di teatro il cui gusto, va detto, non era tanto di « rappresentazione teatrale » ma di lettura. Dullin non era un regista come si può ormai intendere oggi, e Pitoeff dicon tutti che fosse un attore pessimo (non sua moglie, in compenso, su cui gravava in realtà poi lo spettacolo), Dullin e Pitoeff « sapevano leggere ». La loro fortuna a Parigi nel rinnovamento del teatro si giovò sopratutto di un gusto perfetto per il « testo » più che per lo spettacolo. Chi amava lo « spettacolo » aveva allora i teatri dei *boulevards*, chi amava il teatro » aveva il Vieux Colombier e qualche altro luogo dove recarsi. Pirandello nacque a Parigi come una specie di eccezione per iniziati e diventò alla fine popolare.

Tanto popolare si potrebbe dire da finire in repertorio. La sua eccezione come « eccezione » è finita; Pirandello è passato al dominio pubblico. La sua meccanica, le sue situazioni paradossali, il virtuosismo acrobatico delle sue azioni drammatiche non sono superate ma fan parte ormai del bagaglio normale del giudizio pubblico, rivelate al pubblico, immesse nel pubblico proprio dall'opera di Pirandello

Fra i teatri dunque (e solo a Parigi è possibile vedere contemporaneamente tre teatri che rappresentano diverse commedie dello stesso autore), fra la memoria di Dullin ieri, André Barsacq (direttore dell'Atelier) oggi, senza parlare del mondo degli *italianisants*, si può parlare di una tradizione-Pirandello parigina e francese. Sulla cui scia si potrebbe dire viene Gallimard (N.R.F.) che annuncia per questo autunno il primo volme delle « maschere nude » con le traduzioni di « Sei personaggi », « Ciascuno a suo modo », Così è (se vi piace) », mentre avverte di avere in preparazione il secondo volume composto dall'« Imbecille », « Come tu mi vuoi » « Diana e la Tuda », « La vita che mi hai dato ».

Il primo volume contiene le opere di maggiore fiato dello scrittore, quelle almeno che hanno giovato alla sua fama, e che a Parigi sono già state tutte rappresentate diverse volte, in più teatri (due anni fa, tanto per ricordare ancora qualcosa, al Teatro Agnes Capri, si rappresentò per gran tempo « Vestire gli ignudi », salutata come un grande ritorno). I volumi successivi a mano a mano che usciranno (nella stessa maniera delle « novelle per anno » di cui finora sono apparsi solo i due primi) saranno massimamente utili a precisare al pubblico francese tanto il senso della fatalità propria al Pirandello narratore, tanto alla dialettica drammatica del commediografo.

Celebre, e a buon conto, Pirandello ha qua sempre nuovi ammiratori, pei quali ogni carta giocata — anche a distanza, è valida per ritornare sul dubbio se l'Italia sia quella del « divertimento » (piglio la parola da Brion, che l'usa in italiano) e cita la macabra mascherata che Piero di Cosimo presentò ai fiorentini nel carnevale 1511, terrificandoli) o sia quella delle « ombre in fondo a qualche caverna socratica ». Pirandello più di altri scrittori si presta a conferire al dubbio vitalità; gli stranieri che amano l'Italia sono sempre assai incerti nel giudicare: in questa incertezza il nostro paesaggio vive benissimo, e nella incandescenza specie dei luoghi vuoi siciliani vuoi pirandelliani, gli scrittori ora francesi ora inglesi ora americani si perdono sempre un po'. Incertezza (che Savinio per parlare di Aurelio de Felice e delle sue sculture, diceva « divina »), e quasi incostanza, sono i fattori sui quali posa il successo italiano all'estero, la fama dell'Italia. Pirandello ha ben cristallizzato il fondo di questi sentimenti, l'ha reso teatro e scrittura, chiarendone in modo rappresentativo la sostanza, che è l'individualità — cosa tutta italiana. E anche gli scrittori che oggi si adagiano un po' sulle riscoperte d'una Italia «felice» (nell'idea di una terra ritrovata, di una terra che non è mutata nella loro immagine), come Calet per esempio, che ha scritto un delizioso libro (edito da Gallimard), sull'Italia viaggiata senza fretta e senza passioni, o come J. L. Vaudoyer, o Duhamel, o François Mauriac, rimandano un vero giudizio a più tardi, accontentandosi ora della « presenza » italiana in Francia, e della continuità di una atmosfera di interrogativi.

Renato Giani

POESIA

del Chiabrera

Il Girardi presenta un saggio (1) ricco di osservazioni, note e rilievi, ma poco fuso nelle singole parti. Egli, dopo un'impostazione critica generale sul Chiabrera, abbastanza sciolta e disinvolta, s'indugia sulle opere, dalla « Vita » alle « Lettere », dalla « Gotiade » ai « Poemetti » e « Sermoni». Più che intendere il poeta nel tempo (la immagine del quale, come il colore e le forme dominanti sono date dal Marino), ama il Girardi riportare il Chiabrera alla tradizione poetica del cinquecento; e noi non negheremmo bontà e misura alla tesi, se il critico avesse richiamato (non fosse altro che per escluderle) le esperienze tecniche particolari del cinquecento (Tolomei, Minturno, ecc.); poichè qui può veramente notarsi la continuità della lirica tra i due secoli o, per allargare, dai tempi dell'Umanesimo a quelli della Arcadia. Fissato il punto della tecnica (esperienza), il Girardi cerca di risolvere quello della poesia, vista spuntare in essa. « Il mestiere e l'ispirazione nel Chiabrera non sono affatto in contrasto; per questo si può e si deve dire che l'ispirazione più profonda e duratura gli viene proprio da quel mestiere, da quella letteratura, da quella esperienza tecnica che non è per lui, come potrebbe essere per noi, un elemento preparatorio e inferiore alla poesia, bensì il segno della stessa vocazione poetica, il senso della sua stessa vita di poeta ». Ma la distinzione (tecnica-poesia) che il critico, per salvare il poeta, rifiuta, tradisce il segno della troppa simpatia con cui il Girardi segue il suo poeta. Nel resto del libro annotazioni e rilievi preziosi non mancano, specie nei capitolo: « L'evoluzione del linguaggio poetico del Chiabrera », laddove fissa, per esempio, l'elemento caratteristico della forma poetica chiabreresca: « Il Chiabrera tende a intensificare e a materializzare insieme la espressione, ora costringendola entro una imagine che ha dello schizzo figurativo, ora ampliandola in una struttura puramente ritmica o sonora per modo che, nell'un caso e nell'altro, la cosa sia, più che detta, indirettamente, ma più vivamente suggerita da quel movimento sentimentale o ritmico o da quel composto di suoni che al gusto del Chiabrera sembrano essere i simboli formali meglio corrispondenti alla sostanza della cosa stessa ».

Aldo Vallone

(1) Girardi, E. N. - *Esperienza e poesia di Gabriello Chiabrera*. Milano, Soc. Ed. « Vita e pensiero », 1950, 8°, pagg. 126 (Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore, N. S. vol. XXXIII).

arigi

», salutata come un
volumi successivi a
usciranno (nella stes-
« novelle per anno »
apparsi solo i due
assimamente utili a
co francese tanto il
à propria al Piran-
anto alla dialettica
ommediografo.

n conto, Pirandello
ovi ammiratori, pei
giocata — anche a
per ritornare sul
sia quella del « di-
la parola da Brion,
no); e cita la maca-
e Piero di Cosimo
ni nel carnevale 1511,
a quella delle « om-
alche caverna socra-
più di altri scrittori
re al dubbio vitalita;
mano l'Italia sono
ti nel giudicare: in
il nostro paesaggio
nella incandescenza
vuoi siciliani vuoi
scrittori ora francesi
nericani si perdono
ertezza (che Savinio
chio de Felice e delle
a « divina »), e quasi
attori sui quali posa
all'estero, la fama
llo ha ben cristalliz-
esti sentimenti, l'ha
ura, chiarendone in
ivo la sostanza, che
cosa tutta italiana.
ori che oggi si ada-
le riscoperte d'una
l'idea di una terra
erra che non è mu-
magine), come Calet
a scritto un delizioso
allimard), sull'Italia
tà e senza passioni.
oyer, o Duhamel, o
rimandano un vero
di, accontentandosi
a » italiana in Fran-
ità di una atmosfera

Renato Giani

ESIA

iabrera

nta un saggio (1)
i, note e rilievi, ma
ingole parti. Egli,
ne critica generale
stanza sciolta e di-
sulle opere, dalla
re », dalla « Gotia-
e « Sermoni». Più
eta nel tempo (la
e, come il colore e
sono date dal Ma-
di riportare il Chia-
ne poetica del cin-
non negheremmo
a tesi, se il critico
non fosse altro che
esperienze tecniche
quecento (Tolomei,
chè qui può vera-
ntinuità della lirica
per allargare, dai
no a quelli della
punto della tecnica
rdi cerca di risol-
esia, vista spuntare
e l'ispirazione nel
affatto in contra-
uò e si deve dire
profonda e dura-
rio da quel mestie-
eratura, da quella
che non è per lui,
re per noi, un ele-
e inferiore alla
ò della stessa voca-
so della sua stessa
la distinzione (tec-
critico, per salvare
isce il segno della
cui il Girardi se-
resto del libro an-
reziosi non manca-
olo: « L'evoluzione
o del Chiabrera »,
sempio, l'elemento
orma poetica chia-
era tende a inten-
lizzare insieme la
stringendola entro
dello schizzo figu-
lola in una strut-
nica o sonora per
iso e nell'altro, la
ta, indirettamente,
suggerita da quel
tale o ritmico o da
oni che ai gusto
ano essere i sim-
orrispondenti alla
stessa »

Aldo Vallone

ie: esperienza e poesia di
lano, Soc. Ed. « Vita
pagg. 126 (Pubblica-
l Sacro Cuore, N. S.

I QUATTROCENTO ANNI
DI GIORGIO VASARI

La prima edizione delle celebri « Vite » di Giorgio Vasari fu pubblicata, com'è noto, per i tipi di Lorenzo Torrentino nel 1550 ed è diventata una preziosa rarità bibliografica. Ma il significato storico di questa prima edizione va oltre il valore bibliografico perchè, com'è altrettanto risaputo, tra la prima e la seconda edizione, del 1568, l'autore modificò profondamente l'impronta generale della sua opera, sia per le molte, nuove notizie raccolte dopo la comparsa in pubblico del suo monumentale lavoro, sia per effetto d'una diversa mentalità che andava maturando e che sbocciò poi in un notevole aumento di retorica moralistica e, d'altro canto, in una impostazione meno decisamente legata agli ideali umanistici, così come spontaneamente gli era sorta nella prima stesura; per questo il Convegno Internazionale per il IV Centenario delle « Vite », promosso dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, animatore Mario Salmi, ha scelto la data della prima edizione per celebrarne l'importanza, nei suoi lavori tenuti nel settembre scorso a Firenze. La serie, assai nutrita e interessante, delle comunicazioni dei vari studiosi italiani e stranieri, discusse a Palazzo Strozzi, fu integrata anche con una visita ad Arezzo, a quella « Casa del Vasari » che dell'autore delle « Vite » è ormai il Pantheon familiare e all'importante mostra d'arte sacra della provincia e della diocesi di Arezzo, organizzata dal Comitato cittadino per le onoranze a Guido Monaco.

Le comunicazioni, tra le quali figurano i nomi dei maggiori storici della arte, accanto a quelli dei giovani studiosi, soprattutto delle scuole di Firenze e di Roma, hanno offerto un panorama nutrito e originale delle varie questioni vasariane, tanto che, raccolte in volume, come saranno tra breve, finiranno col costituire un completo « consuntivo » dello stato attuale degli studi vasariani.

Gli argomenti erano stati ripartiti in quattro grandi temi: « La critica del Vasari », il « Manierismo e il Vasari » le « Vite », « Contributi per la vita e la attività del Vasari ». Nelle varie « tornate » questi temi furono esposti ed esaminati con vivo interesse del raccolto pubblico di ascoltatori (tutti « specialisti » o appassionati di studi artistici) che spesso partecipava, via via, alle discussioni di critica e di biografia vasariana.

Basta ricordare alcuni nomi di storici e critici d'arte e citare gli argomenti da loro scelti, per rendersi conto dell'importanza di questo convegno. Il Berenson aveva inviata una sua comunicazione sul « Vasari alla luce di recenti pubblicazioni », Lionello Venturi trattò de « La critica del Vasari », la Gengaro del « Rapporto tra le arti sulla critica vasariana » mentre altri si rivolgevano piuttosto all'argomento che potremo dire « del giorno » tanta è la messe di saggi e studi comparsi ultimamente: il « Manierismo ». Ne parlarono: la Nicco Fasola, Georg Weise, Giovanni Paccagnini. Su le « Vite » in particolare e sulla loro fondamentale importanza per gli studi d'arte, svolsero originali comunicazioni A. M. Bizio, trattando appunto della prima e seconda edizione delle « Vite », Jean Alazard mettendo in risalto la personalità del Vasari come storico, in confronto ai suoi contemporanei e, soprattutto, agli scrittori francesi d'un tempo posteriore, come il Félibien, Piero Sampaolesi, che chiarì e precisò la critica vasariana nelle vite del Sansovino e dell'Ammannati; altri singolari argomenti svolsero, poi, il Rodolico, Adolfo Isermayer, Alessandro del Vita (che, come appassionato del Vasari, da anni dedica la sua attività allo studio della biografia vasariana), infine, tra molti altri studiosi, Otto Kurz, che da tempo si interessa del « Libro dei disegni » raccolto da Giorgio Vasari.

In attesa che la pubblicazione delle relazioni ci offra modo di tornare sui vari problemi suscitati dal « Convegno », possiamo già domandarci quale sia il significato, oggi, d'una così piena ed aderente ripresa di studi sul Vasari.

In verità, anche questo « eroe » della cultura umanistica andava guardato dal nostro tempo, con occhio più attento ai reali valori della sua opera: artista verboso e retorico, tuttavia capace di ritrovare una certa vena narrativa quando si proponeva di celebrare le sue glorie familiari e pittoriche, lo vediamo ben profilato nel difficile tempo a cui apparteme: quando la fede quasi mistica nella personalità umana, inaugurata dal primo Rinascimento, aveva già subito, più che dal rivolgimento delle idee, dal suo stesso esaurimento fatale, un decisivo, fiero colpo, stimolo a quel « pensarci su » che nasceva, appunto, nel maturo Cinquecento, l'età vasariana. Per questo le migliori sue « vite » sono quelle dedicate ai manieristi, non tanto perchè l'autore ebbe agio d'informarsi più direttamente delle vicende biografiche (delle quali assumeva, per così dire, le responsabilità del contemporaneo) ma perchè nel loro arrovellarsi tra decorativismo e autentico dramma, li sentiva consanguinei, nonostante ch'egli auspicasse sempre un'età ideale in cui potesse (cosa assurda) rinascere una nuova Atene, nella quale i principi e i regnanti vedessero la vita sotto l'aspetto dell'arte, e si giovassero degli artisti, prima ancora che dei politici nell'affermazione delle proprie aspirazioni.

Una perfetta coerenza, a guardar bene in fondo, si riscontra tra l'autore delle « vite » e il pittore (ahimè!) del salone « dei Cento giorni » della Cancelleria: ritrattista sicuro e documentario, andava mescolando la vita che gli fluiva attorno (con i suoi episodi veristici e spesso pungenti) assieme all'allegoria più vieta e retorica, sicchè tu puoi vedere Paolo III, novello Salomone ordinare la edificazione di San Pietro in concubitta con le Virtù e le Arti: ma puoi anche scorgere gli operai intenti a squadrare gli immensi blocchi, felicemente « macchiati » in un gusto prettamente toscano e ancora vivace e valido. Il tutto, poi, sistemato tra architetture teatrali e decorazioni ampollose, di quelle in cui s'era, anche lui, esercitato per gli addobbi di feste e cerimonie.

Altrettanto nelle « Vite », dove l'artista, così spesso, realmente si affaccia tra le pagine, offuscato, a tratti da deduzioni moraleggianti e oratorie. E buon per lui che la pratica dell'arte e della conversazione con amici artisti l'aiutò a foggiarsi quello stile spesso così preciso e sicuro, che ci ha dato il primo esempio, bisogna riconoscerlo, d'una viva e comprensiva adesione al « linguaggio » espressivo dell'opera di arte. Qui il Vasari parla da pittore a pittori e la sua opera pur senza precisa consapevolezza critica (giacchè non possiamo richiedere all'autore di comportarsi come uno storico dei nostri tempi) anticipa nell'intenzione di « qualificare » lo stile di ciascun artista, le ricerche che furono proprie, poniamo, d'un Morelli.

Ciò che più preme allo storico, è la ricostruzione della « personalità » dell'artista: eredità, questa, di schietto sapore umanistico e ancora esigenza viva e valida per lui; ma in tale preoccupazione talvolta il suo lavoro sostituisce elementi di fantasia a dati presi o notizie controllate, inventa episodi o addirittura gruppi di opere perchè in qualche modo la sua ricostruzione riesca verosimile: ecco, allora, la critica moderna, soprattutto in passato, accusare l'autore di « falso » e infirmare, per questo, l'insieme della sua grandiosa impresa; ma, riportandoci all'età in cui visse e operò il biografo, via via ci accorgiamo che il termine di falso perde il suo significato di condanna per assumere il vago sapore di « invenzione » che andava molto a genio nel Cinquecento: se proprio non si tratta delle « spiritose invenzioni » del Cellini, certo esse sono, anche nel Vasari, il frutto di quel piacere essenziale di vedere la cosa vagheggiata, definita e in se stessa compiuta, si tratti d'una scultura antica come della ricostruzione d'un personaggio storico.

Così si dica per l'altro concetto di « appropriazione indebita » che era appena immaginabile al tempo del Vasari per cui egli giunse, nel caso più clamoroso, a criticare acerbamente Ascanio Condivi che gli aveva « soffiato » le più ghiotte notizie sul « suo » Michelangelo, nello stesso tempo in cui, giovandosene, lo disprezzava fuori misura.

Del resto, l'osservazione acuta dello Schlosser che la « bugia » veniva persino giustificata nel dialogo « Il Lasca » del Salviati, ci indica il vero senso in cui possiamo intendere il Vasari: non è, infatti, che egli ci presenti una serena narrazione di ciò che è realmente avvenuto nella vita e nella attività artistica di tanti personaggi presi a studiare; ma, attraverso questo suo panorama, vuol farci intendere quale dovrebbe essere il « vero » artista, così come in una accademica costruzione ideale, a base di citazioni classiche e contemporanee, Luigini da Udine costruiva, nel « dialogo della bella donna » appunto, la donna perfetta.

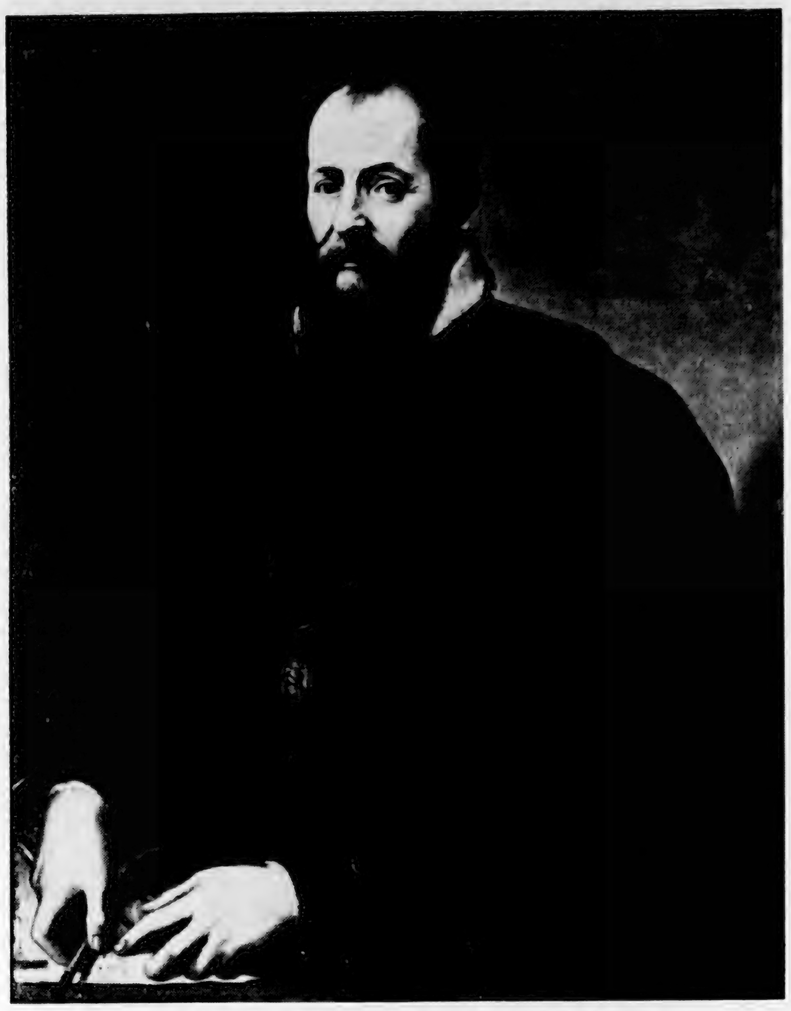
Valerio Mariani

● Sulla facciata della chiesa Cellinare di Santa Chiara, costruita nel 1272, è stato scoperto un grande affresco nel quale campeggia una figura della Vergine sullo sfondo di un paesaggio umbro. L'opera è un pregevole dipinto di Michele Barretta, del quale esistono varie opere in edifici sacri e profani sia in Italia che all'estero.

● Si è inaugurata la terza « Mostra di arte moderna », che espone numerose opere di artisti toscani e di altre regioni italiane delle più varie tendenze.

Alla mostra era abbinato il premio « Città di Pontedera » di L. 100.000 assegnato all'opera « Composizioni di figura » di Renzo Grazzini.

● Viene annunciata quasi per certa una mostra « personale » di Leo Longanesi, l'editore, autore, pittore, giornalista, del quale è ben noto l'inconfondibile stile umoristico.



Giorgio Vasari nel ritratto della Galleria degli Uffici a Firenze

Il museo Kröller-Müller

A metà strada tra Amsterdam e Arnhem, a Otterlo, in un meraviglioso parco, sorge un castello che il padrone, grande amatore, intenditore e raccoglitore d'opere d'arte, ha donato al suo governo: così il museo Kröller-Müller è aperto ora al pubblico e le sue sale piene di rarissimi capolavori e adornate con gusto da gran signore, formano la gioia degli occhi e dello spirito di quei fortunati che riescono a visitarle. Si può dire che il Rijkmuseum Kröller-Müller possiede parecchi esemplari unici, tra i più belli del mondo. Dai tesori cinesi delle dinastie Sung e Ming, del periodo Ch'ien Lung, ai vasi greci, pompeiani ed etruschi, alle sculture egizie della 18ª e 19ª dinastia, ed alle incisioni e pitture giapponesi dei secoli più recenti. I maestri italiani, tedeschi e fiamminghi vi sono egregiamente rappresentati, come, ad esempio l'adorazione dei Magi di Giovanni di Paolo e il bellissimo ritratto di giovane uomo di Tintoretto; le stupende Veneri del Cranach, la commovente deposizione di Gérard David. Le scuole francesi sono tutte presenti, in un graduale cammino dei secoli: soprattutto gl'intimisti, gl'impressionisti, gli espressionisti dell'ottocento. Le sale però, più importanti, per le quali vale la pena di arrivare lassù, da ben lontano, sono quelle di Van Gogh. Kröller-Müller lo amava assai, benchè fosse un artista tanto discusso e contrastato dai suoi contemporanei, ed ha di lui, e dei suoi vari periodi le più originali e significative pitture.

Perchè se la pittura è, come pare, qualche cosa di più elevato e di ben diverso di un semplice giuoco di linee, di colori, di luce e di volume, se essa parla alla nostra anima un linguaggio superiore che trascende i soli sensi, allora la pittura di Van Gogh ha raggiunto lo scopo, ed è un'opera di un grande artista e di un grande uomo, dalla sensibilità eccezionale. Esso è nell'arte del suo paese un tipo a sè: dopo i grandi maestri nordici, i quali possedettero al massimo il talento del saper dipingere, ma dei quali il tranquillo ed equilibrato realismo esprime una concezione ed un'estetica della vita saggia e perfetta, se vogliamo, ma un poco circoscritta, Van Gogh ci ha rivelato un'Olanda ardente, appassionata, eroica, talvolta frenetica, che noi ignoravamo. E anche i lavori del periodo francese fanno scoprire una « douce France » ben diversa da quella nota, una Francia violenta, tragica e desolata come nel « Caffè di Arles », quadretto veramente « poignant », secondo l'intraducibile parola francese, usata « ad hoc » dall'autore. Egli disse a proposito: « J'ai cherché à exprimer avec le rouge et le vert les terribles passions humaines ». E vi è realmente riuscito. Sole allucinante, campi di grano dorato ondeggianti sotto un cielo inverosimilmente azzurro, enormi piante nere o di un verde scarlatto; barche in acque tropide di fiumi o di canali di cui senti il respiro: scorci di paesaggio o interni di cui conosci il lento fluire della quotidiana esistenza. Ecco il famoso « Pont de l'Anglais »; « La colazione »; « Il tessitore » e molti altri. Le nature morte: « Gli zoccoli sul tavolo »; « Fiori nel vaso azzurro »; « Le mele »; « Tavola apparecchiata ». Ed i ritratti, i disegni, i quadretti di genere. Oltre la « Piccola Arlesienne »; « Il Portalettere »; « Madame Roulin »; che rivelano le persone, al punto da convincere lo spettatore di averle già conosciute, non solo, ma di sapere la loro storia grigia o dolorosa o tormentata, questo mago della psicologia c'incanta davanti alla bellezza possente e insieme delicatissima, per concezione e colori, del « Vecchio sulla soglia dell'al di là ». Il vecchio così pesantemente e pateticamente seduto vicino al focolare che, come la sua povera vita, dà gli ultimi guizzi, il vecchio vestito di azzurro, di un meraviglioso azzurro di cielo e di primavera, tutto un vaporoso colore di sogno, che fa uno stridente contrasto con la vita grama e faticosa, tradita dall'espressiva figura che ci vediamo davanti, ha invece in sè qualche cosa di dolce e di paradisiaco, come possono essere dolci il riposo e la morte, come possono essere dolci una meta finalmente raggiunta e la divina speranza di una vita migliore.

Tutti sanno che tanta bellezza di arte sono il frutto dell'intera vita dell'artista, dell'amore e del dolore dell'uomo. Perchè per belle che siano le sue tele e certi disegni finissimi a penna o fatti con una canna speciale a mò dei giapponesi, esse non si possono apprezzare appieno se non conoscendo la vita dell'autore. Un suo compatriotta, M. Colien Gosschale, disse di lui: « Un artista ha raramente, come V. G., nutrito la sua arte con il proprio sangue e il proprio cuore ». Il dottor Gachet, che lo curò alla fine della sua vita, ad Auvers, e di cui Van Gogh fece un bellissimo ritratto, conservato ora all'istituto Staedel di Francoforte, lasciò scritto in una lettera: « Dire amore all'arte parlando di Van Gogh non è giusto. Bisogna dire convinzione, credenza, fede fino al martirio ». Vincenzo V. G. ha scritto parlando di sè stesso: « Per il mio lavoro arrischio la vita e la ragione ». In fondo Van Gogh fu per tutta la vita un mistico: un mistico per la religione, per l'amore e per il lavoro. E l'amico Gauguin giustamente celebrò il suo « altruismo evangelico ».

Gli anni risolutivi della sua vita furon forse gli ultimi quattro; dall'arrivo a Parigi nel febbraio 1886 alla morte (29 luglio 1890). Quel ch'è stato prima conta come preparazione alla maturità dell'espressione artistica attraverso la maturità del dolore. Dopo una infanzia infelice e chiusa, comincia la giovinezza con un amore sfortunato per una donna che non lo capisce e che lo abbandona per seguire un essere mediocre e volgare. Vooder, nel suo profondo studio sul pittore dice: « Van Gogh è stato ucciso soprattutto dalle due donne che ha amato, dai suoi nobili sentimenti posti in persone di apparenza elevata, ma in realtà meschine, incomprensive e animalesche. Queste e solo queste furon la vera causa della tragedia e della pazzia di Vincenzo. La sua sensibilità così raffinata e scoperta non potè sopportare certe crudeli brutalità della vita, che gli offuscarono la ragione ».

Se Parigi lo fa pittore e grande, Van Gogh non rinuncia neppure negli ultimi anni a certe predilezioni sue singolari. Vi sono pittori che vivono in un mondo dove tutto risponde con perfetta coerenza alla loro concezione dell'arte; non si può dimenticare la complessità di mente di Delacroix, la precisa incisiva lucidità ed il rigore caustico di un Degas; Van Gogh è l'opposto: questo ex-mistico ha serbato slanci fanatici, generose aspirazioni messianiche, ideologie e, in contrasto al suo potente istinto, ammirazioni che paiono assurde a prima vista.

Moissoner gli parrà sempre un massivo « qu'on ne peut pas passer »; adora Monticelli, vorrebbe poter fare « des bleus comme Ziem » e naturalmente con grande scandalo di Gauguin, detesta l'olimpico Ingres.

C'è chi rimprovera a Van Gogh la sua caratteristica pennellata: a strisce lunghe e parallele, talvolta dirette, talvolta piegate, come investite dal vento, e per sempre rigide come se si trattasse di solchi incisi nel legno. Hanno anche detto che l'intensità del suo colore è grassa, ed è solamente un'allucinata e preziosa qualità decorativa e visionaria. Non a tutti è dato di sentire allo stesso modo, specie quando si è davanti a qualche cosa di istintivo, di violento, e di nuovo. Riguardo alla psicologia, poi, aggiungono ch'egli appartiene alla categoria dei pittori che non s'aprono alla sensazione fuggitiva, alla calda onda dei sentimenti spontanei, ma a quella dei sognatori, assessinati dalla fissità del loro mondo interiore. Ma chi ha visto tutte le sue opere, sa quanta ricchezza, quanta dolcezza di sentimento e di umanità egli abbia avuto, pur non potendo, per la sua stessa costituzione, essere nè superficiale, nè ottimista, avendo avuto la chiara visione — ciò che non è comodo nè per sè, nè per gli altri — della vita sotterranea, di quella tragica e triste. Dirò quindi con Gauguin: « Il est grande et sa grandeur est encore plus grande parce que il a la grandeur de la souffrance ».

E. Durini

● « Miseria e Nobiltà » di Eduardo Scarpetta, è stata musicata su libretto di Vittorio Viviani, dal maestro Jacopo Napoli.

Di questo giovane compositore sono stati dati nei giorni scorsi, come opera di apertura della stagione al teatro Donizetti di Bergamo, il « Teatro delle novità » ideato e diretto da Guido Mistrioli, tre atti ricavati da « Un curioso accidente » di Goldoni, ridotta per la opera da Mario Ghisalberti.

● Tra le provvidenze statali a favore delle manifestazioni teatrali di prosa è previsto anche un contributo per le Compagnie di prosa minori che svolgeranno attività artistica di durata non inferiore a tre mesi e che faranno posto nel proprio repertorio ad almeno due riprese di lavori italiani.

Per tali contributi è stato accantonato un fondo annuo non inferiore ai venti milioni.

La lezione di aritmetica di Giuseppe Costantini

LA FIABA IN RUSSIA

Poco più di un anno fa, è apparsa nella collezione viola dell'editore Einaudi (dedicata agli studi religiosi, etnologici e psicologici) la traduzione italiana dell'opera di uno studioso sovietico, V. Ja. Propp, dal titolo « Le radici storiche dei racconti di fate ».

L'opera ha avuto notevole successo editoriale e ha suscitato vivo interesse: ne è una riprova il numero di recensioni e saggi critici a cui ha dato occasione, anche da parte di studiosi insigni: basti qui ricordare l'articolo che le dedicò Benedetto Croce sul « Corriere della Sera » del 3 nov. '49 (ristampato nel n. 15 dei Quaderni della « Critica ») e quello della professoressa L. Achillea Stella nella « Fiera letteraria » del 23 luglio u. s.

L'uno e l'altra sono stati molto severi verso il Propp. Benedetto Croce gli ha rimproverato, giustamente, un ostentato atteggiamento di strafottenza e, quasi, di disprezzo (che è poi anche, un segno di ingratitudine) verso i rappresentanti più insigni della cultura occidentale che già affrontarono gli stessi problemi; inoltre ribadendo una tesi già sostenuta nei suoi studi sul Pentamerone del Basile, il Croce nega l'utilità e la ragione di una ricerca sui motivi delle fiabe in quanto anche la novellistica popolare non si sottrae alle leggi dell'estetica e il suo studio si risolve nell'interpretazione dei singoli modi con cui i temi fiabeschi vengono raccontati. E qui si possono fare al Croce due obiezioni. La prima è che nelle fiabe di autentica tradizione popolare, oltre al fatto che i personaggi e le vicende non sono creati dal narratore in quanto egli non li trae dalla propria fantasia, c'è tutta una stilizzazione fiabesca alla quale il popolano favolatore ubbidisce, sì che dal modo di cominciare (« c'era una volta ») fino a quello di chiudere (« stretta la foglia, larga la via — dite la vostra che ho detto la mia ») attraverso ripetizioni di episodi e determinate distanze, a formolette rimate (« vacchicina mia vacchicina — con la bocca fila fila — con la coda annaspa annaspa... ») e ad altri numerosi procedimenti e accorgimenti, il racconto, per il quale esiste un linguaggio particolare, trova la sua fisionomia e la sua espressione. Pertanto l'accettazione di tutto il contenuto della fiaba e la fedeltà nei modi stilistici tradizionali di narrarla, riducono entro limiti molto ristretti la originalità creativa dei singoli raccontatori.

Quanto poi alla ricerca della origine dei vari motivi e temi fiabeschi, se essa non dice nulla al trattatista di estetica, riveste invece grande importanza per l'etnologo, il folklorista, lo studioso delle antiche mitologie, della storia delle religioni e per lo storico in genere, in quanto nelle fiabe si trovano sicuri riflessi di forme di vita e di cultura diffuse tra le varie genti agli albori della civiltà umana, come tuttora tra i selvaggi. La ricerca a cui il prof. Propp dedica il suo denso volume ha quindi la sua piena ragione d'essere.

La professoressa Stella, chiara cultrice di studi classici, considera l'opera del Propp specialmente per quel che riguarda il campo specifico della sua competenza, cioè i numerosi riscontri che l'a. fa tra i motivi fiabeschi popolari e quelli della mitologia classica. Ella ha facile gioco nel mostrare come la preparazione dello studioso sovietico per la conoscenza del mondo classico non vada al di là delle opere di comune consultazione e come numerose e gravi siano le sue lacune. Ci sono tuttavia delle attenuanti generiche a favore del Propp: l'aver additato certi collegamenti tra la novellistica popolare e la mitologia classica è pur sempre un merito... se non altro a titolo di precedenza. Si muovano alla lor volta i classicisti ferrati di tutta la loro filologia, verso l'etnologia e il folklore, e si avranno illuminazioni nuove e soddisfacenti risultati in un campo che non è stato ancora completamente esplorato.

Ma nè il Croce, nè la Stella affrontano il problema centrale, anzi i due problemi, intorno a cui si sviluppa tutta la trattazione della voluminosa opera del Propp. Il Propp intende dimostrare due tesi, legate l'una all'altra: la prima è, direi, sostanziale, e assorbe la massima parte degli argomenti e dei dati di cui è intessuta l'opera; la seconda che chiamerei « di copertura » non è forse altro che un « omaggio al regime » sotto il quale vive e per il quale scrive l'autore. Ecco dunque le due tesi esposte in poche parole alle buona.

I. I motivi del cui intreccio son fatte le fiabe, hanno la loro origine in antichissimi riti (e credenze e miti) che tuttora sopravvivono presso le popolazioni primitive.

II. La nascita e l'evoluzione della fiaba è strettamente legata, e condizionata, alla vita materiale, al regime economico-politico delle popolazioni presso cui la fiaba stessa è diffusa.

La prima tesi non è nuova: già il Croce ha ricordato tra gli studiosi che hanno aperta la via alle ricerche in questa direzione, l'inglese Andrew Lang: il Cocchiara, nella prefazione alla traduzione italiana, ha aggiunto il nome del Frazer; e si potrebbero fare anche quelli del Van Gennep, del Naumann ed altri; ma, secondo me, è soprattutto dal Saintyves che il Propp prende le mosse. Soltanto che il Saintyves, nell'opera *Les contes de Perrault* (già da me ricordata nel precedente articolo) riconosce nei riti di iniziazione l'origine di pochi motivi fiabeschi mentre il Propp scopre nei riti stessi la massima parte degli elementi narrativi che compongono il tessuto delle fiabe. Il nerbo dell'opera del Propp è appunto costituito dallo studio e dalla tentata dimostrazione di rapporti fra motivi fiabeschi quali ad esempio la casa nel bosco, le prove che il protagonista deve superare, il divieto del vanto, il ripostiglio proibito, ecc., e le corrispondenti forme rituali di iniziazione documentate specialmente dall'etnografia: la casa appartata in mezzo alla foresta nella quale vengono segregati i giovani iniziandi: le prove di resistenza fisica, di padronanza di se stessi, a cui vengono sottoposti, e così via. Uno dei punti fondamentali dei riti iniziatici sembra consistere nel sottoporre l'aspirante a procedimentti che gli devono dare la impressione e la persuasione di esser morto e rinato. Ciò conduce il Propp a cercare rapporti tra i motivi fiabeschi dei viaggi nel mondo di là, nei « regni del sole », ecc. con i riti e le credenze, relative ai morti e all'oltretomba quali conosciamo attraverso la preistoria, la archeologia e il folklore.

« La somma di questi due cieli (iniziazione, e rappresentazione della morte) ci fornisce quasi tutti gli addendi fondamentali della fiaba ». E', con le sue stesse parole, la conclusione a cui giunge il Propp attraverso una minuziosa, complicata, arrischiata ricerca che si protrae per 567 fitte pagine, e di cui abbiamo appena accennato i punti essenziali.

Riesce il Propp a persuaderci, a offrirci una dimostrazione convincente della sua tesi? Qui ci vorrebbe un lungo discorso, ma poichè al volume del Propp ho dedicato un ampio saggio critico nell'ultimo numero della rivista *Lares* (anno XV, fasc. 3-4) rimando il lettore alla discussione particolare che lì ho avuto agio di svolgere, e mi limito alle conclusioni.

Per adoperare una forma empirica ma chiara e facile dirò che per circa il 25 % dei motivi studiati, la dimostrazione è raggiunta, il nesso fra il racconto fiabesco e i riti antichi o primitivi ci appare in modo nitido e persuasivo; per gli altri tre quarti la dimostrazione non è raggiunta, e sentiamo che l'autore ci porta a camminare sopra un terreno malfermo, se non addirittura sopra le nuvole. Se indaghiamo il perchè di questo fallimento, scopriamo due cause fondamentali. La prima è che il Propp si serve per le sue dimostrazioni di certi principi generali la cui applicazione riesce pericolosa e in effetti del tutto arbitraria. Per esempio, egli fa più di una volta ricorso al principio dell'inversione del rito, secondo il quale la fiaba capovolge il rito da cui deriva. Ma come con la formula « lucus a non lucendo » non si fa scienza etimologica, così l'applicazione di questa norma, non sorretta o confermata da altri dati, conduce facilmente all'assurdo. E' uno strumento molto comodo, ma altrettanto pericoloso. L'altro motivo di debolezza della dimostrazione data dal Propp è costituito dal fatto che l'analogia fra un motivo fiabesco e un rito non è ancora una prova che il primo sia effettivamente, storicamente derivato dal secondo: ciò in specie quando i rapporti si stabiliscono tra elementi lontanissimi nel tempo, nello spazio, nel ciclo culturale. Il male si aggrava quando, posta come base un'ipotesi molto discutibile, su di essa il Propp costruisce tutto un castello di deduzioni e parallelismi. Non si nega che egli dimostri, nel far ciò, una straordinaria abilità. Qualche volta ci fa venire in mente quelle costruzioni che noi improvvisavamo da ragazzi con le carte da gioco, sormontando con arditi pinnacoli tettoie sorrette sopra miracolosi equilibri; ma poi bastava un soffio per far precipitare il piramidale castello.

Quanto alla seconda tesi sostenuta dal Propp, che, cioè, l'origine delle fiabe si spiega attraverso l'indagine dei loro rapporti con la vita materiale, possiamo sbrigarcela con poche parole, anche perchè lo stesso Propp affronta il problema soltanto in forma frammentaria, discontinua, generica e si limita a una serie di affermazioni incidentali sparse qua o là per il libro. Non si nega che le condizioni sociali possano trovare talvolta il loro riflesso nelle fiabe: ma gli elementi economico-politici non sono determinati: quelli religiosi, culturali, psicologici vi hanno un'importanza ben più grande. Che, per es., nel periodo feudale certi motivi fiabeschi si colorino e si ambientino in un determinato modo, non vuol dire che ciò sia dovuto esclusivamente o prevalentemente alle condizioni della vita materiale, ma piuttosto alla mentalità, ai gusti, alle idealità di quell'epoca.

Non abbiamo dunque, neppure noi, risparmiato critiche al lavoro del Propp. Tuttavia riconosciamo volentieri l'opportunità e l'utilità della ricerca da lui condotta, e non vogliamo ignorare i frutti positivi della sua opera.

E' primo suo merito l'aver messo a disposizione per gli studi della fiabistica comparata, i dati dell'immenso patrimonio narrativo popolare russo, che non sempre è ben conosciuto dalla cultura occidentale e che riveste invece straordinaria importanza perchè molte delle regioni in cui è stato raccolto, sono fortemente conservative, e nei modi, nello stile, nel contenuto rispecchiano testi arcaici e, generalmente, tutto un mondo fiabesco primitivo e molto più legato alla vita dei volghi di quel che non lo sia ormai più il nostro. Qui occorrerebbe ricordare i grandi folkloristi russi che hanno raccolto e ordinato i materiali da cui il Propp ha tratto gli elementi della sua comparazione: dagli ottocentisti Afanassiev, Vesselofski, Oreste e Vsèvolod Miller, fino al Zelenin, allo Smirnov, all'Azadovski, a Borìs e Juri Sokolof, al Volkov e altri. Importanti in questi ultimi anni, le spedizioni etnografiche con relative raccolte sistematiche, promosse da Accademie scientifiche e istituti culturali.

E' inoltre indiscutibile che il Propp ha recato una serie di nuovi elementi che rafforzano la teoria ritualistica e ci illuminano per una piena e vera comprensione di motivi e temi, la cui profonda radice finora ci era rimasta nascosta. E molte altre cose ci sono da imparare in questo denso ma vivace volume del folklorista sovietico.

Il suo principale errore è stato quello di voler strafare, di voler generalizzare troppo, di voler aprire il complicatissimo scrigno del tesoro fiabesco con una sola chiave. Ha sforzato la serratura, e la chiave gli si è rotta in mano.

Paolo Toschi

Giuseppe Milesi: « Testa di Bimba » (seppia)

Il divino del fanciullo

Vi è un'età dell'uomo, quando egli non è più bambino, ma l'adolescenza è appena al suo inizio, in cui la mente è sempre in cerca del meraviglioso e di null'altro ha sete, in cui la vita perde sapore se non le si apre dinanzi l'orizzonte dell'ineredibile, che si trasforma nella realtà più cara e più viva. E' l'epoca delle avventure, delle leggende, degli eroi: l'epoca in cui si sognano ostacoli da superare, nemici da sgominare, imprese da arrischiare. E il mondo appare al fanciullo come una immensa palestra alla quale egli è chiamato per misurarsi con le difficoltà, per dar prova del suo valore.

Poi i nostri fanciulli a poco a poco escono dalla crisalide dell'adolescenza e mostrano il piccolo uomo appena abbozzato, che ben presto sarà un uomo compiuto. Non sembrano più quelli di prima, stentiamo quasi a riconoscerli, e quando un minimo particolare dello sguardo e dei lineamenti ce li avrà « messi a fuoco » non possiamo frenare un'indicibile commozione nel ritrovare in un giovine aitante, esuberante di attività e di intelligenza, il fanciullino incerto e inesperto di ieri: nel confrontare il suo bisogno di aiuto e di protezione di poco prima con la sicurezza presente.

Eppure io spero che la fanciullezza sia ancora viva in questi giovani ormai seri, attivi, consci delle proprie responsabilità.

Fanciullezza... cara fanciullezza, che significa anzitutto un'epoca della vita in cui ogni giorno segna un progresso. Chi sa che nel cuore di questi giovani uomini sia ancora presente quel desiderio, ormai divenuto cosciente, di una conquista che segni col suo significato ogni giornata, che questo desiderio li accompagni per tutta l'esistenza...

La fanciullezza non conosce la noia, perchè osserva il mondo con occhi stupiti e tutto le appare « nuovo », e trova un sapore particolare in ogni cosa: nei fiori che sbocciano, nelle piante che crescono, nei frutti che maturano, negli animali che si incontrano per via, nelle nuvole che scherzano in cielo, nella luna che rischiara la via notturna, nei fiocchi di neve che danzano: tutto lo spettacolo del mondo è degno di osservazione e di ammirazione. Così anche le vicende della vita quotidiana vengono sottolineate in simpatia, e sono sempre oggetto di curiosità e di nuova esperienza. Potessero anche gli adulti continuare a guardare il mondo con gli occhi estasiati del fanciullo, con lo stesso interesse che è frutto e causa, al tempo stesso, di amore! Quante cose verrebbero a conoscere, se osservassero uomini, eventi, oggetti con la medesima attenzione appassionata della fanciullezza, anzichè con lo sguardo annoiato di chi crede di non aver più nulla da scoprire, perchè ormai nulla è più nuovo per lui, di chi crede di essere a conoscenza di tutto.

Lo « sguardo del fanciullo » è pur una delle cose più preziose della vita! In esso danzano le fiabe, risplendono gli incantesimi e il mondo della fantasia riesce a permeare tutta la vita che diventa essa stessa una fiaba.

Non ha bisogno di molto il fanciullo per riempire la sua vita di sogni e di meraviglie secondo l'aspirazione più viva dell'animo suo. C'è la fantasia, questa dote di cui non si tiene mai conto abbastanza, che gli fornisce i mezzi necessari per realizzare il suo mondo, per giungere al compimento dei suoi più cocenti desideri. La bambina può benissimo considerare che la sua bamboletta di stracci sia una principessa, e il bambino che i pezzetti di legno informe diano vita a dei guerrieri vittoriosi. Poche scatole di latta possono illudere la piccola di possedere un servizio d'argento per la bambola; mentre la scopa può diventare un cavallino vero per il piccolo. Per questo, in fondo, anche i fanciulli poveri e privi di giocattoli si divertono come gli altri, anzi la loro fantasia è più esercitata per la necessità di venire loro in aiuto, e consente talvolta gioie che sono ignorate dagli altri.

Vi è una tendenza nel teatro moderno ad abolire la finzione scenica e ad usare solo i mezzi con i quali i fanciulli « mettono su » una recita. Così quattro sedie rappresentano l'automobile; la scena non si cambia mai, perchè basta immaginare che la cucina diventi salotto o viceversa e tutto è a posto; basta aggiungervi un vaso con una pianta per trasformarlo in un parco, una bacinella d'acqua per avere un lago... Ed il teatro riesce benissimo perchè l'attenzione degli spettatori rimane incatenata alla ricetta, anzichè distrarsi nella contemplazione della scena, dove, del resto, la finzione si avverte sempre, anche se ben camuffata, e talvolta offende per il cattivo gusto. La fantasia degli spettatori lavora con quella dell'autore intonandosi perfettamente, e per una volta tanto, gli adulti dimostrano di aver imparato dai fanciulli.

Ma la fantasia, oltre a rendere il fanciullo felice compensando tutto ciò che gli manca, lo rende, in un certo senso, onnipotente come un piccolo dio.

Nessun uomo è in grado di costruirsi un palazzo tranne pochi privilegiati; ma lo può ogni fanciullo che costruisce una capannuccia di sabbia, o di rami intrecciati e può « immaginare » di possedere il più bel palazzo del mondo, il palazzo del re. Così una collana di foglie o di noccioline diventerà una collana di perle preziose, una corona di fiori si trasformerà in un diadema. I pupazzi si possono fabbricare con gli stracci, e credere di possedere i più bei burattini del mondo. Per questo tra i bambini sono meno avvertite le differenze di classe; perchè anche il bambino povero può, mediante la fantasia, trovare soddisfazione nei suoi poveri balocchi, mentre il ricco sarebbe disposto a cambiare i suoi preziosi con gli altri, e invidia talvolta quelli così semplicemente costruiti. Gli adulti, invece, che si sono buttati la fantasia dietro le spalle, invidiano disperatamente i beni altrui, la cui mancanza non possono in alcun modo compensare, si amareggiano la vita, e si detestano a vicenda. Mentre la fantasia rimedierebbe tante cose...

Essa inoltre libera l'uomo da quel senso penoso di impotenza nei confronti delle leggi della natura. Il fanciullo non soffre di queste limitazioni, perchè gli pare sempre che tutto gli sia possibile, che ciò che non si può realizzare oggi si farà domani. Non solo il fanciullo crede all'avverarsi dei suoi desideri più ambiziosi: diventare un re, comandare un esercito, esplorare le terre più lontane, inventare le macchine più impensate... e nel sogno egli già vive la realtà che gli sembra a portata di mano. Ma inoltre egli sfugge ai limiti dell'umanità. Non v'è nessuno di noi che da fanciullo non abbia fermamente creduto che « domani » gli sarebbe stato possibile volare come un uccello, rendersi invisibile come una fata, tramutare in oro il carbone, in zucchero la neve... In fondo abbiamo tanto amato le fiabe perchè agli incantesimi partecipavamo anche noi, perchè in quel mondo magico abbiamo « vissuto ». La fanciullezza ignora il senso dell'inesorabile, che pesa tanto dolorosamente sulla esistenza degli adulti, che toglie il respiro alla vita. Il bambino rompe oggi il suo più caro balocco, ma egli è convinto che « un giorno » il balocco riapparirà tale e quale; vede morire il suo cagnolino; ma egli è sicuro che un giorno se lo rivedrà ancora vispo e scodinzolante come prima.

Presentimenti forse di un modo che sarà?

Del resto le scoperte scientifiche, di cui va tanto orgogliosa la civiltà moderna non sono altro che fantasie che hanno trovato la via di entrare nella vita. L'uomo non avrebbe mai scoperto nulla, se prima il fanciullo non avesse sognato, perchè si traduce nella realtà soltanto ciò che prima si è conosciuto e amato nel mondo dei sogni.

Il mondo incantato della fanciullezza possa accompagnare l'uomo durante tutta la vita, per illuminare la realtà quotidiana, per darle il respiro di un più vasto orizzonte, per trasformarla in una « realtà » migliore.

E chissà che un giorno, fatto il cuore più saggio, non possa davvero passare dal fanciullo all'uomo: dal sogno alla vita...

Ettore Remotti

Quale importanza ha avuto nell'arte della prima metà del secolo la pittura di Morandi?

iullo

ntano l'automo-
ambia mai, per-
he la cucina di-
a e tutto è a po-
i un vaso con
narlo in un par-
ia per avere un
esce benissimo
li spettatori ri-
cita, anziché di-
zione della sce-
finzione si av-
ben camuffata,
l cattivo gusto.
atori lavora con
andosi perfetta-
tanto, gli adul-
nparato dai fan-

a rendere il fan-
lo tutto ciò che
un certo senso,
piccolo dio.
ado di costruirsi
hi privilegiati;
llo che costrui-
di sabbia, o di
mmaginare » di
alazzo del mon-
osì una collana
e diventerà una
ose, una corona
in un diadema.
bbricare con gli
ossedere i più
do. Per questo
eno avvertite le
perchè anche il
rediante la fan-
zione nei suoi
re il ricco sa-
iare i suoi pre-
invidia talvolta
nente costruiti.
si sono buttati
palle, invidiano
altrui, la cui
in alcun modo
giano la vita, e
Mentre la fan-
te cose...
l'uomo da quel
otenza nei con-
natura. Il fan-
este limitazioni,
e che tutto gli
che non si può
domani. Non
ll'avverarsi dei
ziosi: diventare
ercito, esplorare
ventare le mac-
e nel sogno egli
di sembra a por-
tre egli sfugge
Non v'è nessuno
non abbia fer-
« domani » gli
e volare come
invisibile come
oro il carbone,
In fondo abbia-
be perchè agli
mo anche noi,
magico abbiamo
lezza ignora il
che pesa tanto
esistenza degli
piro alla vita. Il
l suo più caro
vinto che « un
pparirà tale e
suo cagnolino:
n giorno se lo
e scodinzolante

di un modo che

scientifiche, di
la civiltà mo-
he fantasie che
li entrare nella
be mai scoperto
ullo non avesse
uce nella realtà
si è conosciuto
sogni.
della fanciullez-
l'uomo durante
inare la realtà
l respiro di un
er trasformarla
re.
o, fatto il cuore
davvero passare
dal sogno alla

tore Remotti

di Morandi?

RITORNO DI EMMA

Il teatro Valle, ospite snaturato, in questo dopoguerra, di riviste e varietà musicali, e tornato al più solenne impegno della prosa, facendo d'un tratto dimenticare molte memorie incongrue: infatti, ci ha restituito Emma Gramatica, reduce dall'America meridionale. Il pubblico romano ha saputo apprezzare il dono; ma, fuori dell'atmosfera di festa familiare che giustamente ha caratterizzato il primo incontro della grande Emma con tutti noi, sia lecito controllare le impressioni immediate con pacati giudizi, che dovrebbero servire a una migliore intelligenza del teatro italiano.

Un teatro che Ginevra accoglie come espressione della più raffinata e consapevole arte europea (alludiamo al successo di Strehler e del *Piccolo* di Milano), Ginevra città smaliziata, cosmopolita, esperta dei maggiori complessi e perciò cauta giudice; un teatro che Parigi respinge con indifferenza quasi oltraggiosa (vedi la sorte toccata or ora a Ruggeri; ma si noti, per contrasto significante, il successo di Betti — *Lotta fino all'alba* — e la ricerca di altri copioni nostri): questo teatro comprova d'esser vivo appunto con gli esiti più contradditori, e si esercita in un eclettismo d'esperienze donde potrà uscire o non uscire con uno stile nazionale, ma intanto s'offre come oggetto di ricerca e di studio, nei quali l'adorazione e il feticismo debbono essere evitati per un proposito di carità comune e scambievole.

Un teatro quasi senz'altra tradizione che quella del grande attore dotato da Dio e dalle Muse, per la gioia di un popolo singolarmente incline all'eloquenza e alla retorica, al gesto espressivo, all'ammirazione dell'individualità prepotente e spiccata, ha suoi turiferari e legislatori irriducibili in critici di mezza età, non immemori di aver spalancato gli occhi sul porgere precinematografico dei tempi umbertini e liberty, nè d'essersi educati le orecchie su frasseggi melodiosi e sonanti. Ma, dai tempi del gregoriano a oggi, o semplicemente da quelli di Verdi a questi di Schönberg, qualcosa è accaduto, certo a scapito della melodia, e con profonda modificazione della ricettività auricolare, essendosi irrevocabilmente cambiato il senso dell'armonia. Non è possibile nè giova dire se ciò sia un bene o un male; ma serve intuire qual connessione andiamo perseguendo, ove non ci si illuda che possano coesistere nella medesima età e agire a pochi giorni di distanza, sul medesimo palcoscenico, Katherine Dunham ed Emma Gramatica, senza che ciò comporti il bisogno d'intendere che non si tratta affatto di espressioni contemporanee d'arte.

Personalmente, sappiamo soffrire e gioire sia quando dagli un-pa-pa verdiani scatta fuori il drago prodigioso della lirica più assoluta, sia quando la nostra pacchiana e animalesca umanità affonda e spegne la concitazione vitale nelle sabbie mobili del *Pierrot lunaire*. Ma, come non avremmo cento anni fa pensato a Ray Robinson in Verdi, vorremmo non mescolare oggi una Malibran a Gershwin. Parole quasi tutte iniziatiche, se non ci si risolva a riferimenti più precisi e, in certo senso, coraggiosi.

•

Perchè, poveri untorelli che siamo, ci vuol coraggio a confessare, dopo le trionfali accoglienze del pubblico e della critica a Emma, la nostra addolorata perplessità.

La signora Gramatica si è ripresentata a Roma con una vecchia e quasi disgustosa commedia di Somerset Maugham, *La sacra fiamma*, in cui, forse meritamente, certe gerarchie teatrali sembrano vedere l'opera rappresentativa di un momento e di uno stile: tanto è vero che la medesima commedia è stata poco tempo fa riesumata alla radio per la Melato, e rivitalizzata in registrazione per commemorare l'attrice scomparsa. *La sacra fiamma* è uno dei casi più tipici dell'anglica disposizione a intenerirsi su statuti e cronache pertinenti a Società Protettrici di animali. La madre di un figlio che s'è rotta la spina dorsale nel collaudare un aereo, giudicando che la nuora sia troppo giovane e istintiva da poter sopportare l'astinenza e condividere l'agonia del marito, e giudicando che il figlio non ha altra ragione di vita che la vicinanza della moglie, permette lo stabilirsi di una tresca tra il fratello del malato e la cognata, e liquida l'infelice con una quintupla razione di sonnifero, intendendo con ciò compiere un'azione meritoria verso tutti, compreso l'assassinato; nel qual senso è incredibilmente perdonata dalla stessa infermiera, cui l'amore per il defunto, l'acume e l'onestà professionali avevano fatto intuire, provare, perseguire accanitamente il delitto.

La platea dei giorni successivi alla *prima*, mormorava spesso e ridacchiava qua e là. Non ripeteremo il già detto più volte, che in ambiente latino cattolico certi problemi sono accolti come meritano, anche da coloro che non hanno mai fatto professione di fede nè di ricerche morali, così che nessuna simpatia (pomposamente: catarsi) è accordata a questi eroi postromantici: basti ricordare a chi disistima il nostro pubblico, che la misura e il limite del dramma moderno, finanche al venditore di chinotto in loggione, sono dettati e imposti da una preparazione complessa ma operante, che va dal luogo comune tradizionale, alla lettura in ogni ordine di scuole, di quel Manzoni che lascia sedimenti assai formativi anche in chi l'odio sunteggiandolo. Si vuol dire che la preparazione morale, base di ogni teatro drammatico, è tra noi così omogenea e scevra di contrasti spiccati, che la polemica tra l'umanitarismo suddetto e la rigidità puritana, appare scontro di eccessi opposti, come tali indegni che si parteggi. Al più, se ne accetta il significato di testimonianza esotica.

Come si può dunque parlare di *interpretazione perfetta*, se interpretazione e mediazione, mentre in Maugham, tra pubblico e opera sta già all'origine un oceano invalicabile? Infatti, secondo noi, la signora Gramatica non medio proprio niente. Presto la più nobile perizia di voci spente e accerate, di pause, di volti, a un personaggio repellente; ma ci sia lecito negare che sia arte, la bravura strumentale presa e finita in se stessa.

Noi crediamo che sia dovuta proprio alla grandezza e alla gloria dell'interprete la più franca manifestazione di un giudizio che ci auguriamo sia per essere utile, e presto. Affermiamo che, nella stessa occasione, la grande Emma avrebbe ottenuto un trionfo anche se avesse recitato (con quei modi scenici) parole insignificanti e disordinate; siamo certi che il giro nelle altre città italiane avrà, questa volta, l'esito di Roma; ma non dubitiamo che il pubblico, appagata la nostalgia e placato il rammarichio soave che pulula in ciascuno al ritorno di cosa che fu, diserterà il teatro di Emma, inesplicabilmente per lei e pei *laudatores temporis acti*, convinti l'una e gli altri e noi medesimi, che Emma non è meno grande di quanto sia mai stata, ed anzi più grande che mai.

Ma qualcosa è mutata fuori di lei. I critici rimasti in patria a vigilare il teatro, mentr'Ella ne trasferiva un momento storico nell'America latina, hanno l'ingrato dovere di avvertirla che qualcosa è mutata. Nessuno recita meglio di lei, ma quasi tutti, ormai, molto diversamente da lei; lei non in quanto persona che, maceratasi nell'intendere e nel guidare generazioni ancor vive e attive, può trovare sempre in esse il suo pubblico; lei capocomica e forse regista, più che non sia detto, dei propri lavori. Recentemente, a proposito di Renzo Ricci, abbiamo riconosciuto cose che ci sembrano valere anche per la Gramatica; e domani vorremmo poter dire che ella s'è accorta, come il Ricci, che il senso e il gusto del teatro presente in Italia, non permettono nè la scelta di commedie come questa del Maugham, nè l'impiego di attori sproporzionati alla statura del capocomico, nè preparazioni sommarie che aggravando lo squilibrio fondamentale, rinnovino il fatto ormai insopportabile di un'azione scenica sempre incentrata su un solo cardine, pur robusto. La Gramatica, talento eccezionalissimo, non può ridursi a un particolare pubblico; vuol essere invece impiegata al richiamo e alla sodisfazione del più vasto uditorio, che, per quanto sia composto di parecchie generazioni, aspira a un denominatore comune, il massimo che sia lecito aspettarsi dallo avvaloramento di tutti i fattori in cui consiste oggi il teatro.

Chè, se possiamo associarci alla nostalgia dei predetti *laudatores*, accettando l'affermazione che il teatro sia principalmente prodotto del grande attore, non dimentichiamo che la stessa Gramatica esordiva con E. Novelli, al fianco di R. Ruggeri, certamente con opere vive e degne dell'epoca loro, e con direzioni rappresentanti il meglio dell'esperienza contemporanea.

Poichè figura sul cartellone il nome di uno dei più giovani e promettenti registi: L. Chiavarelli, ci esimiamo da considerazioni sulla regia, confidando di notarne la presenza in qualcuna delle prossime fatiche.

Vladimiro Cajoli

EMMA GRAMATICA

MUSICA E MELODIA

L'arte, nel nostro tempo, sta per concludere la sua drammatica avventura. Con troppa insistenza e, vorremmo dire, con troppa orgogliosa presunzione si è tentato di farne una divinità misteriosa e inaccessibile, per non provare oggi un senso di pauroso smarrimento di fronte alla sua attuale povertà e miseria.

Parlare di arte, cercando di chiarirne il significato su un piano di vita spirituale, è ormai cosa assolutamente impossibile; essa può essere concepita soltanto come un gioco dello spirito. Paul Valéry afferma esplicitamente che l'arte non deve suggerire nulla poichè nel momento in cui cessa di essere in qualche maniera incomprensibile distrugge se stessa. Parallelamente il filosofo Alain ha detto della musica che essa « è un linguaggio che non esprime nulla se non se stesso ».

Non è facile mostrare immediatamente le conseguenze di una tale posizione anche perchè l'estetica moderna non ha ancora, non diciamo sufficientemente, ma neppure approssimativamente chiarito il fenomeno musicale come fatto espressivo. Ma sul piano di questa stessa espressività è possibile cogliere nella musica contemporanea alcuni tratti fondamentali che sono la dimostrazione clamorosa di un'assoluta povertà spirituale e quindi di linguaggio. Secondo Schönberg, l'estetica musicale non può avere la pretesa di essere normativa: essa non può che constatare ciò che è, senza poter prescrivere ciò che deve essere. Considerazione giusta, questa, se riferita ad un'estetica che si limiti a dare precetti all'attività creativa dell'artista. Una tale estetica non sarebbe, allora, che una giustificazione esplicita dell'opera d'arte, un giudizio basato sulle norme poste dall'opera d'arte stessa. Tuttavia oltre questa, che potrebbe dirsi l'estetica delle condizioni concrete dell'arte musicale, bisogna ammettere un'altra estetica, un'estetica fondata sulla conoscenza dell'essenza stessa della musica e del valore di essa rispetto alla vita dello spirito. E' soltanto questa estetica che permette uno sguardo più profondo ed è in virtù di essa che si pone la validità di un'opera d'arte. Naturalmente non è necessario che un giudizio di validità nel senso da noi chiarito, sia sempre dichiarato in maniera esplicita: esso è contenuto implicitamente in ogni opera d'arte e quindi in ogni estetica, sia pure di carattere contingente che la riguarda. Perciò l'affermazione dello Schönberg potrebbe essere modificata nel senso che ogni estetica, che voglia riferirsi alle condizioni concrete dell'arte musicale, non può essere altro che la constatazione di ciò che la musica ha accettato di essere in un determinato momento.

Posto così, il problema risulta notevolmente semplificato anche da un punto di vista polemico, poichè, senza perdersi in giudizi più o meno negativi, per accertare il contenuto e la forma della musica contemporanea è sufficiente prendere atto di ciò che essa vuol essere sia nei presupposti programmatici, sia nell'attuazione concreta.

La musica moderna è divenuta un fatto quasi puramente intellettuale e tende alla inespressione totale.

Non è, questa affermazione, un'ennesima manifestazione di misoneismo o di irriducibile avversione ad ogni indirizzo rivoluzionario nell'arte, poichè essa è suffragata da esplicite dichiarazioni degli interessati: musicisti ed esteti di avanguardia. Ma la dimostrazione più clamorosa è data dalla musica stessa nella quale l'elemento melodico viene ad essere sempre più sacrificato. Citiamo al riguardo l'opinione di Arthur Lourie: « La musica moderna — egli dice — ha perduto l'elemento lirico. Fino a questi ultimi tempi, musicisti e poeti, fatte rare eccezioni, hanno avuto rossore della melodia e del lirismo, se si vuol parlare della creazione direttamente e immediatamente melodica e lirica, e non della stilizzazione che non è mai mancata: poichè nella stilizzazione non vi è alcuna partecipazione soggettiva, alcun legame personale con la melodia ».

In effetti la melodia è il primo degli elementi del discorso musicale da cui questo attinge nuovo intensità, chiarezza; è il solo che può dare alla musica il senso del lirismo. Naturalmente intendiamo parlare della melodia non come puro spunto melodico o come puro canto, ma nel senso di una unità vitale che ha una forza ed una capacità espansiva tutta propria. La melodia, infatti, è nella musica una unità indecomponibile, in cui non è possibile distinguere una pluralità di elementi poichè possiede la continuità di un processo vivente; essa sgorga da un tutto indivisibile dallo spirito del musicista. La frase che la punteggia, rafforza e non rompe questa sintesi che è la melodia; essa taglia, per così dire melodie parziali dalla melodia totale che di loro senso ed unità.

La melodia, insomma, è un elemento di invenzione nella musica e nasce dal talento creativo del musicista, il solo che possa accordare spontaneamente l'espressione e la forma e comporre armonicamente il conflitto tra il pensiero e la vita. « Attraverso la melodia — dice il Barraud — il lirismo stabilisce un'identità di raporti tra il relativo e l'assoluto, poichè, essendo una pura creazione del musicista, pone una semplice equazione tra il conosciuto e il non conosciuto. Di più, esso è il riflesso del suo temperamento, il suo specchio autentico, e permette di classificarlo secondo il suo valore nella scala dei poeti ».

Rinunziare, quindi, alla melodia, significa rinunziare ad ogni possibilità espressiva della musica; significa rinunziare, se non alla musica stessa, ad una vera arte, ad un'estetica musicale degna di questo nome. Poichè allora la musica avrebbe valore soltanto per i suoi effetti, per le sensazioni effimere che provoca, e ridurrebbe la sua efficacia, per usare un'espressione di Paul Valéry, ad un massaggio dei centri nervosi.

Dante Ullu

LA RADIO

« IFIGENIA »

« Salverai le case degli Atridi, e sarai sempre vivente nel ricordo degli Elleni, orgoglio e vanto della nostra gente »: con queste parole, Agamennone esorta la figlia ad accettare il sacrificio. Ma son parole dell'Atride; non rappresentano nè il senso ultimo nè il fine della tragedia, che anzi mira alla più scoperta denunzia del mito casa - patria - gente intorno al quale s'agglutina, dal tempo di Omero, tutta la storia dell'uomo. Si direbbe che Pizzetti e Perrini abbiano diramato in sintesi richiama l'alba di una terza era, consacrandole, con l'anticipazione propria ai poeti, questo possente oratorio. Primo fu l'uomo delle caverne; abbeggiando la Storia, nascerà l'uomo della Nazione, quello che agonizza ancor oggi nella incomprensibile condanna, battendosi allo stesso modo d'Achille o Ettore per i medesimi « falsi ideali e immorali disegni ». La vera diaspora nacque nella torre di Babele, alla confusione dei linguaggi: non è caso che la speranza implicita al messaggio cristiano, sembri potersi attuare nell'età delle scienze, mentre costumi, asprazioni, possibilità e perfino le favelle tendono incessantemente a unificarsi. Non è caso che parole equivalenti a queste del Pizzetti suonino nella lettera di Einstein, al congresso scientifico di Lucca. Non è caso che la Radio, prodigioso mezzo di affratellamento, premi nel Pizzetti il massimo interprete del proprio ufficio. Anche se il nostro spirito, nella sollecitazione fascinosa dell'arte, non può dimenticare la sentenza di filosofi che credono di poter leggere soltanto nella storia il destino dell'uomo, le parole dei Vati ci scuotono nelle fibre più intime.

« Nelle sollecitudini e nei propositi vagheggiati c'è l'ingenuo presupposto che il mondo sia un malato e che bisogni andare in cerca del rimedio per la radicale guarigione della sua malattia. Strano malato, chi non è mai stato sano, e sempre ha fatto le cose di cui è ora accusato, e queste cose sono la sua storia, cioè la sua realtà... e così il mondo durerà sempre perchè in questo durare è la sua intima natura, la sua legge immutabile. Si vorrà sognare l'assurdo di mutare l'immutabile, con un sogno che non è neppure sognabile perchè è uno spasimo che cerca l'appagamento nella sterilità delle astrazioni? è un finto fare e un vano chiacchierare ». Queste parole, dettate nell'agosto del '46 dal Croce, hanno il suono pauroso di una sentenza desunta da leggi di cui tutti siamo esperti. Ma è veramente implicito alla sentenza che la legge sia già condita e non, forse, sgradenda? No, risponde il Poeta; e si vorrebbe poter dire che s'aspetta l'ora della poesia, se quella della sapienza è scoccata invano da un pezzo.

Il mito del Pizzetti è piano ed elementare come si conveniva a favola radiofonica: quando l'uomo capirà qual folle delitto compia sacrificando l'immacolata Ifigenia, rientrerà in se medesimo, sciogliendosi dall'incubo millenario. Non si stenta a leggere nel nome di Ifigenia, i nomi di Rotterdam, Coventry, Stalingrado, Heidelberg, Berlino; e il raccapriccio con cui si risponde al malaugurio, ci impedisce di immaginare quali altri nomi potrebbero essere domani al posto di quelli che già sono stati Ifigenia. Ma l'uomo quando capirà? Fosse anche tra millenni, è questa un'alba della terza èra, e la poesia che l'annuncia e la prepara, già s'accinge a strozzare nella culla il serpente. Si sente e si afferma, pur sfidando lo scherno del filosofo, che tutta la storia è momento insignificante perchè se ne possa indurre la legge; che l'evento non sempre dev'esser causa di effetti irrimediabili, se una nuova saggezza sappia riconoscere in esso il punto di arrivo di precedenti errori.

Se avessimo l'autorità necessaria, vorremmo dire che la significazione della musica di quest'ultimo Pizzetti, trascende di molto il valore già nobilissimo del libretto. Ma la distinzione è arbitraria, essendo quest'opera un tutto organico, ove fremiti, disperazione, vaticini e preghiera constano non soltanto di parole e di note musicali, ma d'esperienza personale, di sedimentazioni storiche, di aspirazioni religiose, con cui l'ascoltatore partecipa alla composizione appropriandosela. Se difetto c'è, è nella culminazione del pathos fin dalle prime scene; difetto connaturale a un oratorio, e qui destinato a mostrar meglio il magistero dell'arte e lo stato di grazia tutto lirico del Pizzetti.

L'impressione del nuovo musicale non giunge mai come negazione o disprezzo dell'antico; qualcuno afferra nel tuo intimo un filo, lo svolge e dipana, non strappa mai nè alla radice nè altrove, non annoda: polpastrelli sensibili trovano tutto serrato, allisciato; c'è l'ad unguem beethoveniano o michelangiolesco, la potenza nell'armonia. Chi ha detto che il melodramma è morto? Qui, il Rossini del Mosè e del Tell discorre in amabile contrappunto con i veristi romantici, e, miracolo dei musici vegliardi, si ripete il caso verdiano delle nozze tra il sinfonismo contemporaneo e la melodia operistica. Beethoven è presente in certe progressioni d'archi, nella preparazione del coro dei guerrieri; Palestrina in alcune lamentazioni di fondo; il gregoriano circola da per tutto; la grande aria ottocentesca, ammodernata di cromatismi e languori esasperatamente moderni, è nell'addio di Ifigenia; un mi *naturale lungamente* ***tenuto, mentre*** *le voci del coro s'accavallano e ondeggiano con effetti dolorosissimi di compianto, fonde sensazioni bachiane con reminiscenze di plorante disperazione in Bellini; la voce del recitante scava quanto la musica, e dà un culmine all'effetto radiofonico. Un grande Pizzetti, tutto nuovo e tutto nella tradizione; ciò che s'aspetta da tempo, per accordare un più vasto pubblico con le più ristrette e squisite ambizioni degli artisti. Mai premio fu assegnato così degnamente.*

Perfetta l'esecuzione.

V. Incauda

Una scena di « La corda di sabbia » della Paramount

Guglielmone
Biscotti

NOVITÀ IN LIBRERIA

RAGIONE E MITO

In una antichissima leggenda babilonese si parla della lotta che il più alto degli Dei, Marduk, dovette sostenere con Tiamat serpente dell'oscurità. Marduk uccise Tiamat e con le sue viscere foggiò il mondo, — la terra, il cielo, le stelle — e ne fissò le armoniose leggi di movimento. Di quella leggenda, che raffigura immaginosamente il sorgere dell'ordine cosmico dal caos originario, un filosofo moderno si è voluto servire per simboleggiare il rapporto intercorrente fra il mito e le altre grandi forze culturali.

Il problema dell'essenza del mito e della sua funzione nell'ambito delle società umane è senza dubbio uno dei più appassionanti per i pensatori del nostro tempo: essi hanno avuto ed hanno sotto gli occhi, nella realtà degli stati totalitari, l'incarnazione di sistemi politici che hanno assunto palesemente il mito come strumento essenziale nella lotta per la conquista del potere e nello sforzo diuturno per conservarlo. Ma i moralisti della politica e gli apologeti della ragione, trasferendo la loro avversione per gli schemi totalitari a quegli atteggiamenti dello spirito che sembrano rappresentarne il caratteristico fondamento, si precludono, del mito e del suo posto tra le forme culturali, una adeguata comprensione.

Nel suo ultimo libro, che può dirsi il suo testamento spirituale, *Il mito dello Stato* (tradotto ora in italiano da Camillo Pellizzi per i tipi di Longanesi) Ernst Cassirer si rifà appunto alla realtà dello stato totalitario, ricollegandone l'avvento al ritorno offensivo del mito — inteso come la categoria dell'irrazionale — contro le faticose conquiste della ragione .Sono le viscere del serpente Tiamat, usate per la creazione del nuovo ordinato universo, che, memori della loro origine, sussultano e si ribellano a tratti al dio superiore che trionfò di loro. La lotta delle teorie razionali dello stato contro le proteiformi reviviscenze dei miti, appare al Cassirer l'essenza stessa della storia del pensiero politico.

Per giungere a formulare la sua teoria razionale dello stato, già Platone dovette combattere il mito, e su due fronti: contro la religione mitologica tradizionale e contro i sofisti. Sostituendo agli dei mitici il superiore magistero dell'Idea del Bene, che si attinge solo mediante la lunga via del tirocinio razionale, e contrastando il passo alla seducente concezione sofistica dello « stato di potenza », Platone poneva i fondamenti dello stato di diritto, dello stato fondato sulla legge. Nel corso del medioevo — prosegue il Cassirer — il pensiero cristiano, che da Platone, da Aristotele, dallo stoicismo, ereditava gran parte degli strumenti della sua filosofia, potè giungere a formulare, con Tommaso d'Aquino, una concezione razionale dello stato solo dopo aver attenuato l'operante virulenza del mito del peccato originale. In Machiavelli le fondamenta dello stato laico si ponevano col sottomettere alla politica la religione e col debellare — nella singolare dottrina della « fortuna », arbitra solo della metà delle cose umane — il potere paralizzante del mito pagano del fato. Il Settecento poteva restaurare l'unità spirituale dell'Europa, intorno alle sue dottrine del diritto naturale e del contratto sociale, battendo in breccia, con polemica spietata, i fantasmi, i pregiudizi, i miti del passato. Ma il mito, con le dottrine romantiche, tornava ad affermarsi: ed Hegel, sposando l'intuizione di Machiavelli allo storicismo romantico e all'ottimismo rousseauiano, delineava insieme, nello Stato-Idea, la più razionale delle dottrine politiche e il più esplosivo dei miti.

La caratteristica propria dello stato totalitario moderno appare al Cassirer quella di assumere i miti, concepiti originariamente sul piano culturale, per trasferirli sul piano dell'azione; i miti vengono oggettivati, semplificati, irrigiditi per essere più facilmente imposti con la seduzione della propaganda e con la costrizione della violenza. Riempiendo le forme di Hegel con i contenuti di Carlyle e di Gobineau, assumendo a idea direttiva dello stato il culto dell'eroe e quello della razza, il nazionalsocialismo — conclude il Cassirer — rifiutava, in una Germania prostrata, immiserita, esasperata, terreno fertilissimo per tutte le insurrezioni dell'irrazionale, tutti i valori che la civiltà umana credeva conquistati per l'eternità.

Che cosa opporre al dilagare travolgente dei miti? Il Cassirer riconosce l'impotenza della filosofia: egli si limita ad assegnare al pensiero razionale il compito di riconoscere e di comprendere il suo nemico. Ma questo nemico, rimanendo negli schemi che il Cassirer ha ricalcato, può veramente esser compreso?

Nella prima parte del libro il Cassirer si era proposto di rispondere alla domanda: « Che cos'è il mito? ». Esaminando volta a volta le risposte della filosofia di Schelling e di Novalis, delle dottrine di antropologi come il Frazer, il Tylor, il Lévy-Bruhl, di un linguista come Max Müller, di un filosofo come Herbert Spencer, di uno psicologo come il Ribot, di uno psicanalista come Sigmund Freud, ne sottolineava le parziali verità e ne additava le manchevolezze. Sir James Frazer, per esempio, in quella « miniera di ricchezze per ogni specie di indagini antropologiche » che è *Il Ramo d'oro* (di cui ora l'editore Einaudi presenta la traduzione italiana) concludeva per una sostanziale parentela del mito con le altre forme del pensiero umano, contraddicendo il Lévy-Bruhl, sostenitore della tesi opposta. Ma soltanto il Freud, a dire del Cassirer, si approssima veramente alla soluzione del problema con lo stabilire un parallelo fra la vita psichica dei selvaggi, immersa nel mondo mitico, e quella dei neurotici. I miti sarebbero dunque qualche cosa di analogo alle allucinazioni della pazzia. Il filosofo, lo scienziato, il cittadino, sempre, nell'accingersi all'opera sua, dovrà — ammonisce il Cassirer seguendo Bacone — liberarsi di quelle pazzie, di quelle illusioni, di quegli *idola*.

Ma al Cassirer, confinato nelle astrattezze di un razionalismo non privo di pedanteria, doveva necessariamente sfuggire la funzione positiva, primaria e insostituibile di quelle illusioni e di quelle pazzie, al fine del perenne rinnovamento e della conservazione dei valori dell'umana civiltà. Uno dei più grandi spiriti dell'Europa contemporanea, Georges Sorel, lo scopritore stesso dei legami fra il mito e la vita politica (e di cui il Cassirer inspiegabilmente tace), si domandava addirittura, meditando la lezione di Bergson, se sia possibile, senza ricorrere ai miti, esporre il passaggio dalla teoria all'azione. Ben comprendendo, nel suo profondo pessimismo, la sproporzione fra il pensiero e l'azione, fra le intenzioni e i risultati, egli affermava che nessuna argomentazione razionale fondata sulla dimostrazione logica potrà mai determinare quei grandi sommovimenti collettivi nei quali esprime e si libera l'energia morale dei popoli. Non fu invece il mito della « parousia », l'assurda speranza nell'immediato avvento del Regno, che sprigionò l'immensa carica di spiritualità insita nel messaggio cristiano? Non fu il mito unitario del Mazzini, « folle chimera » per i contemporanei, a render possibile lo assurgere dell'Italia a stato nazionale?

Sì; contro il mito la filosofia è impotente. Ma ben si può contrapporre mito a mito. Contro la minaccia di miti torbidi e inumani, ben si possono crearne, suscitarne, rinnovarne degli splendidi e civili. Lo Stato, come già l'anima secondo Platone, può ben scegliere — e proprio in questo potrebbe consistere la sua moralità — fra un buono ed un cattivo dèmone.

Danilo Granchi

LA CASA ENCENDIDA

La Casa Encendida è nata sotto il segno di Antonio Machado, i cui versi di dolce attenzione alla memoria il Rosales ha voluto porre in testa al suo recente libro. La traiettoria poetica di Luis Rosales è indice di una sensibilità talmente ricca e intensa da determinare essa stessa i pregi e i difetti della sua poesia. Egli è noto come il capo della nuova scuola poetica spagnola che con « Abril », edito nel 1935, si riallaccia alla tradizione garcilasiana in opposizione al « neogongorismo » sorto nel 1927 sulle orme di Rubén Darío e dei modernisti. Dopo « Abril », del Rosales apparve nel 1940 un « Retablo Sacro del nacimiento del Señor », dove, in tradizionali ritmi, la delicata vena garcilasiana si colora a volte dell'intimità religiosa di un Lope de Vega, e tal'altra cede il posto all'erompere di un canto spiegato e originale che è del vero Rosales.

Con La Casa Encendida Rosales fa un passo obliquo: prosegue nella sua linea di attenzione alla propria intimità ed essenzialità, e al tempo stesso si volge a procedimenti espressivi di scuola surrealista. Il risultato è una successione di immagini suggestive e potenti, che concretizzano stati d'animo del poeta con l'evidenza di un sogno. Già nel sonetto d'inizio (l'unico componimento in metro tradizionale, il resto è in versi liberi) « Temblor junto a la memoria », avvertiamo la presenza di un'immaginazione ricca e padrona di raffinati mezzi espressivi così da trasformare e vivificare quanto cade nella sua orbita. Il tremore della memoria accenderà per il poeta la casa dell'infanzia, e le persone e le emozioni sfileranno davanti a lui con quell'evidenza di vita del tutto analoga che, nei sogni, colloca in un medesimo clima il soggetto e l'oggetto. Lo stesso tempo, la stessa epoca dell'infanzia, « la casa de hora unica, con una estancia sola de juego/indivisible, » (pag. 98), acquista i contorni e il nome di una donna: « Pepa », « que tenía un cuerpo grande y poular,/y una carne remisa y confluente / que le cambiaba de sitio acomodandose continuamente a su postura, / como cambian las focas, para poder andar, la forma de su cuerpo ». L'immagine, che poteva riuscire grottesca, ha raggiunto qui la plasticità e la verità dell'arte. L'aggettivazione e il ritmo bene rendono il senso di ampiezza ed elasticità corrispondenti all'emozione del bimbo che penetra in un mondo sempre più vasto.

Mentre nel corso delle cinque parti in cui è suddiviso il poemetto assistiamo alle sequenze di immagini ricordate, in testa alle tre mediane il poeta pone dei versi concettosi coi quali sottolinea il proprio pensiero: « La palabra del alma es la memoria / . . . La palabra donde todas las cosas extensas y reales, / todas las cosas que vivieron se encienden mutuamente, / . . . . . » (p. 35). « No puede haber un dia que alumbre el mundo / entero al mismo tiempo, no hay un recuerdo que nos pueda alumbrar la vida toda, / no hay memoria total, / no hay un amor total, / . . . » (p. 79).

Ed ecco chiaro e ribadito il dolore del poeta, il dolore della vita: « porque todo es distinto y tu le sabes. » (p. 35); dirà anche: « La tristeza es anterior al hombre, es la tierra / del hombre, / . . . » (p. 69), e ancora: « esa tristeza única / donde se está viviendo y recapitulando aún a Cristo / mismo, / . . . » (p. 84).

La tristezza umana è dunque unica e determinata dalla distinzione, dalla separazione che è l'opposto della totalità: « pero yo sé muy bien, muy tristemente bien, / . . . que me estoy convocado y reunido a mí mismo / en partes dolorosas que no conviven juntas, / que nunca completaron su unidad, / . . . » (p. 83).

Ora due osservazioni vien fatto di porre rispetto al pensiero del Rosales, che puntella saldamente l'architettura del suo poemetto. Da un lato il dolore è necessario e buono. Un senso di religiosa e umile partecipazione alle leggi di Dio e della Vita gli fa ribadire: « lo quiere Dios », o « La personas que no conocen el dolor son como / iglesias sin bendecir ». D'altro lato proprio il dolore e la separazione delle parti gli dettano un desiderio di memoria, di amore, di gioia totali, e l'immagine di cui si serve per esprimere la totalità è il mare, che si bacia tutto dentro di sè, alzando un labbro in ciascuna onda.

Verso la fine del poema il desiderio di « hablar » (e non dimentichiamo che qui hablar significa ricordare: la palabra del alma es la memoria »), di « vivir al fin la memoria total » (p. 107), incalza in un crescendo musicale che riecheggia l'ardore di un San Juan mistico de la Cruz, e infine si placa nel ringraziamento a Dio per lo stato solare della memoria.

A lettura finita rimane in noi un'impressione potente che non potrà essere cancellata dal tempo. Le figure dei compagni d'infanzia del poeta ci sono venute incontro, con proporzioni ingigantite, come una parola convenuta tra due, portando con sè le figure della nostra infanzia. Ciò che il poeta ricorda di più personale (ogni figura ha un volto, un gesto, un nome) è detto di noi, dell'infanzia di tutti noi, proprio come « una palabra convencida ». Abbiamo rivisto tutti la classe di latino, la fanciulla triste e dolce, l'altra allegra, e l'altra piccola e rossa, e il vecchietto che vendeva ghiottonerie al bordo della strada, e il bimbo che con la mano indicava il pistacchio, perchè queste cose sono accadute a tutti gli scolari del mondo, e al poeta è bastato guardarle con semplicità per farle rivivere.

E se, nel delinearsi delle immagini più surrealiste, non sempre è raggiunta la verità della « Pepa », che ci richiama quasi e assomma figure di balie e domestiche della nostra infanzia, se talvolta qualche spigolo, che non è carne umana, urta contro la nostra sensibilità, sempre qualche tratto di gentile e dolorosa umanità riscatta quelle figure, e le riporta dal mondo delle ombre al mondo della vita.

Ci accorgiamo che, se difetti vi sono, non sono dovuti a scarsezza di ispirazione e a predominio di virtuosismo, bensì a eccesso di un'immaginazione, che trabocca da tutti i pori di una espressione dal respiro ampio e dal battito ritmico, ma dove spesso la ripetizione, e di idee, e di parole, segna l'esuberante afflusso delle immagini.

Mariella La Raja

LUIS ROSALES. — *La casa encendida, con ilustraciones de Jose Caballero*, Madrid. Ediciones Cultura Hispanica, 1949, p. 111.

"ROMANESCA„

Con *Tormarancio* (Bardi Editore) Mario dell'Arco si ripresenta al suo pubblico per la quinta volta. Un accurato, lindo, prezioso volumetto — più accurato del solito, se fosse possibile — che almeno nel titolo sembra tornare ad una schiettezza tutta romana, nel titolo mutuato dalla collanina di sette liriche che chiude la raccolta.

Il nome della borgata romana sa di rivendicazioni sociali, e qualche malaccorto recensore ha creduto e dato a credere quel che nei versi non è assolutamente possibile trovare. Qui è il poeta, invece, che si ritrova ancora in pieno travaglio; e si sente che è riuscito appena in parte a superare la profonda crisi che già lo indusse a ripudiare in blocco la produzione anteriore al 1945 (firmata col suo vero nome: Fagiolo) e a rompere bruscamente con la tradizione, realizzando la sua nuova poesia, come egli stesso ebbe a dichiarare, « in concetti e forme di una novità assoluta, che portano nel mondo chiuso della letteratura romanesca le esperienze e la sensibilità delle tendenze più avanzate della letteratura modernissima ». Crisi non nuove, del resto, in questo nevralgico settore, quando si pensi — su diverso piano, si capisce — ai rimorsi provati dal Belli a poema compiuto, al suo trapasso dalla lingua al dialetto, all'incubazione della pascarelliana *Storia Nostra*, che potè vedere la luce soltanto in sede postuma e mutila. E forse anche *concetti e forme* non nuove, oserei aggiungere, ove si considerino alcune brevi liriche di Trilussa, poeta più filosofo, molto meno amaro, pessimista per esperienza di vita, sovranamente olimpico per privilegio di nascita; il Trilussa di *Felicità*, ad esempio:

> C'è un'Ape che se posa
> su un bottone de rosa;
> lo succhia e se ne va...
> tutto sommato, la felicità
> è una piccola cosa.

Puri e semplici accostamenti, simili a naturali innocenti reminiscenze musicali, che non possono intaccare l'originalità proveniente al Dell'Arco dall'aver realizzato ed eretto a sistema quelle sue linee programmatiche, le quali non si riflettono soltanto sulla forma metrica e la concettosità della espressione, ma investono pure l'ortografia, la fonetica, l'interpunzione persino. E niente di meglio che un esempio pratico per dimostrare quanto egli si sia discostato dal cosidetto solco della tradizione, al fine di uscire ad ogni costo da quel *chiuso*. Un tema: *Il Tevere*. Eccolo svolto da Valentino Banal (nato nel 1880) in un sonetto ora accolto nell'encomiabile *Antologia romanesca* edita dall'Associazione fra i Romani:

> Nutrito da l'Aniene o Teverone,
> assieme cor Velino e co' la Nera,
> d'inverno cresce, e cala a primavera;
> ma guai quanno je viè, l'indigestione.
>
> Cià er corpo come un serpe in contorzione:
> un colorito misto: sangue e tera.
> E' traditore come 'na pantera
> e nun ha fatto mai 'na bòna azzione.
>
> Spoja li morti e poi li butta fòri,
> la robba la nisconne e cià, perfino,
> seporti li segreti e li tesori.
>
> Passa pe' Roma, nu' la guarda in faccia
> e va superbo; finchè a Fiumicino,
> er mare, p'inghiottillo, se l'abbraccia.

Ecco invece i sei versi di Dell'Arco:

> Bevi e bevi, se sbronza; e fa sciampagna
> in mezzo a la campagna.
> Manco butta uno sguardo ar Cuppolone,
> lo chiudeno in guardina
> e se gratta la schina
> addosso ar murajone.

Distacco evidentissimo, contrasto, direi; brevità che è stata discussa, condannata, approvata, assimilata e plagiata, facilmente parodiata. Novità che ha fatto del suo creatore, un po' il « fenomeno » della poesia romanesca d'oggi, conferendogli una rinomanza chiaramente provata dal recente scrutinio per il *Premio Roma*, dalla vittoria riportata nell'anno passato, al concorso indetto da un quotidiano romano, con quel *Ponte dell'Angeli*, che allora impressionò e che trovo qui ritoccato in maniera tale da risultare molto meno efficace nei confronti della primitiva stesura. Revisione eccessiva, quasi controproducente, poichè minaccia di far apparire voluto l'originale commento alle iscrizioni latine incise sulle basi degli angeli berniniani che recano gli attributi della Passione.

A questo proposito, non si dimentichi che Dell'Arco è architetto, e che preferisce scegliere i temi delle sue liriche nel campo artistico, piuttosto che trarre ispirazione dalla natura. Lo provano le sue ottave de *La merca*, altro tema comune della letteratura romanesca. Molti lo avevano già trattato, documentandosi sul posto; a Dell'Arco è invece bastata la tela di un anonimo, esposta nella Sala Rospigliosi del Museo di Roma. Non per nulla si è parlato nei suoi confronti, di rococò, di barocco, di seicentismo e simili; e di « non dialetto » e di « futuro poeta in lingua ». Sta di fatto che egli può ben vantarsi di aver mobilitato alcuni tra i più eminenti critici e letterati d'Italia.

Cominciò Baldini a dettare la prefazione a *Taja, ch'è rosso!*, il primo volumetto: « a me pare — scriveva fra l'altro — che le poesie più felici vadano cercate proprio tra quelle che non oltrepassano gli otto versi ». Poi venne Trompeo: « gira con agile maestria gli endecasillabi e i settenari come il Borromini le sue volute »; mentre Renato Mucci asseriva: « si direbbe che ha letto Valéry, se, ritraendo le colonne del tempio di Vesta, scrive di esse: *... cor cappello — fori de moda...* ». All'epoca delle *Ottave* (1948) si levò Pietro Pancrazi a fare il punto sulla questione; e riprovò le prose dialettali e le brevi liriche, definite « sfiancati cavallini di ritorno da un carosello (Govoni, Palazzeschi) di vent'anni fa ». Ma, mentre affermava che « questi ardimenti ritardati, insieme a qualche altro effetto troppo facile, possono dare a certe poesie del Dell'Arco una cert'aria di provincia », si esaltava alla lettura delle ottave, concludendo in bellezza che, nel *Sacco de Roma*, « tutto è vivido, tutto detto e rilevato bene; come papa Clemente, anche la poesia di Dell'Arco questa volta *passa ponte* ». Elzeviri che rimangono, nonostante il patimento di poetucoli impotenti e boriosi, che non hanno abbandonato la speranza di sentir ritrattare quei signori. E manca ancora Giuseppe De Luca.

A breve distanza da Pancrazi, egli, trascurando il poeta ormai noto, tentava di scendere nell'animo dell'uomo — un uomo « che in fondo si diverte poco al suo stesso giuoco e ne vorrebbe uscire e intanto smania », — e definiva *lievito d'amarezza* qualcosa, in lui, « che ancora non si esprime ma dà a quel che si esprime un movimento quasi mai allegro: quasi come una energia segreta, una scossa, una impazienza, una smania ». Purtroppo, mons. De Luca è stato buon profeta. Proprio in *Tormarancio* quell'amarezza trabocca, passa il segno, e quasi si fa disperazione nella tragicità accorata di *Lazzaro*:

> M'hai fatto co la fanga: come speri
> Che m'entri er celo drento a li pensieri?
> Mejo, Signore, che nun passi; mejo
> Che nun te fermi. Dormo,
> Terra sotto a la terra, co lo stormo
> De li vermi addosso.
> E nun me svejo

Forse sta fra le righe l'irreligiosità di cui scriveva il De Luca, ma coloro che hanno parlato di insincerità a proposito della musa dellarchiana, devono ricredersi di fronte ai versi crudi, taglienti, di questo volumetto dedicato alla memoria del figlio dell'autore e tutto costellato di classiche citazioni sulla morte.

E un'altra cosa vorrei rammentare: la lotta combattuta dal poeta per elevare il tono culturale dell'ambiente dialettale romano; lotta che resta il suo più grande titolo di merito, qualunque sia il valore delle sue liriche, alle quali, tuttavia, non si possono negare una raffinatezza ed una grande nobiltà, entrambi passate nelle pubblicazioni che, con aristocratico buon gusto, egli continua a redigere e a distribuire con diabolica quanto lodevole perseveranza, in forma di un amore per Roma che è divenuto necessità di vita.

Livio Jannattoni

● E' stato indetto dalla rivista « L'illustrazione Scientifica » sotto l'egida del Consiglio Nazionale delle Ricerche un premio, intitolato alla rivista stessa, per l'importo di L. 500.000 da conferirsi a quello scienziato italiano che durante il 1949 abbia fatto, in Italia, la più interessante scoperta scientifica oppure abbia apportato il più importante contributo per il progresso della scienza pura, purchè non abbia ricavato alcun lucro dalla sua opera.

● E' uscito in questi giorni il quinto fascicolo della pubblicazione « Vecchia Trieste ». Il numero, ricco di riproduzioni fotografiche, in gran parte inedite, è prezioso per la storia della città.

Il XXIX Congresso degli storici del Risorgimento italiano sarà inaugurato a Trieste il 4 novembre. Hanno inviato la loro adesione molte personalità italiane e straniere.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

LA SCUOLA FONDAMENTALE
nell' America Latina

« Pubblicheremo anche nei prossimi numeri alcuni articoli che il nostro collaboratore Giovanni Gozzer ci invia dall'America del Sud, ove si è recato su invito dell'UNESCO e della Organizzazione degli Stati Americani (O.E.A.) per partecipare, in qualità di delegato tecnico ed osservatore, al Congresso Interamericano per l'organizzazione della scuola primaria ».

Alcuni di tali articoli interesseranno anche per quanto si riferisce alle condizioni e alle possibilità di diffusione della nostra cultura nell'America Latina e all'attività delle nostre scuole italiane in tale Paese.

Che cosa si intenda esattamente esprimere col termine « *educazione fondamentale* » non è stato ancora molto chiarito da noi, in Italia; mentre qui in America ne parlano da vari anni e numerosi congressi, studi, pubblicazioni, iniziative varie, centri, associazioni hanno cercato di sviluppare l'intricata e complessa impostazione del problema, allo scopo di arrivare alla formulazione di uno di quei piani che tanto piacciono ai nord-americani e che invece non sempre sono facilmente sopportabili al diverso carattere e alle, talvolta opposte, tendenze dei latino-americani.

Che cosa si voglia precisamente significare col termine « *educazione fondamentale* » sarà più facile capirlo dopo che avremo prospettato la situazione culturale e scolastica media della America Latina. Si pensi che nella ventina circa delle repubbliche in cui si parla spagnolo le statistiche più recenti (statistiche che fondate ragioni mi inducono a ritenere assai più rosee della realtà) ci danno una cifra complessiva di analfabeti che si aggira sui settanta milioni. E questo non è ancora il peggio: il dato più preoccupante è che questi analfabeti si producono annualmente, a getto continuo, per la mancanza di scuole primarie. E' molto facile, infatti, emanare una legge che renda la scuola obbligatoria dai sei o dai sette ai dodici o ai tredici anni: il difficile è realizzare la scuola che permetta di obbedire alla legge. Ora la situazione di Buenos Aires, di Montevideo, di S. Paolo non è quella delle zone interne, *atrasadas*, arretrate insomma, in cui la vita è a un livello quasi primitivo: la civiltà nell'America Latina conosce quasi esclusivamente le grandi città costiere; man mano che si procede verso l'interno non solo mancano i mezzi di comunicazione, ma la vita stessa scade ad un livello bassissimo.

In questa situazione generale calcoli statistici, recentemente pubblicati dall'O.E.A. (organizzazione degli Stati Americani) ci dicono che gli alunni in età di obbligo (età scolastiche cioè stabilite dalle leggi dei singoli Paesi, che variano, come estensione, dai quattro ai sei anni) frequentanti le scuole primarie sono una cifra molto esigua rispetto al totale dei giovani che dovrebbero andare a scuola. E precisamente non vanno a scuola il 73% dei fanciulli in Bolivia, il 76% in Guatemala, il 67% in Colombia, Equatore, Nicaragua, il 77% in Haiti, il 60% in Venezuela, il 53% in Perù. La percentuale più bassa di evasioni o di mancata frequenza è rappresentata dalla Argentina (21%). Per quanto questi calcoli statistici, come ripeto, debbano essere accettati con molte riserve, in quanto partono dal confronto di dati variabili e molte incertezze vi sono negli stessi elementi dati come positivi, tuttavia se ne può trarre una interessante serie di conclusioni: anzitutto che nell'America Latina circa 10 milioni di fanciulli *non vanno a scuola*; in secondo luogo che la media di anni di frequenza scolastica, calcolata sulla totalità dei fanciulli, in età di obbligo, non supera i 2-3 anni. E non parliamo poi dell'indice medio di frequenza per ogni singola classe, che mostra punte enormi nel primo anno di corso, via via decrescenti fino a ridursi a cifre irrisorie nel quarto, o quinto o sesto anno. Talchè molto spesso la popolazione scolastica della prima annata (prima elementare) è quasi pari alla somma di tutti gli alunni delle classi successive. E questo perfino nell'Argentina, che come abbiamo visto presenta la situazione più rosea, col solo 21% di alunni non frequentanti. Anche la scuola organizzata dunque, in queste condizioni, che valore ha?

Questo panorama tutt'altro che roseo ha indotto l'UNESCO e l'O.E.A. a studiare il problema e a preparare piani di possibili soluzioni. Nel 1948 a Caracas si è svolto un primo convegno (Seminario viene comunemente chiamato, in quanto si propone di adottare il metodo di ricerca e di studio caratteristico delle università) sulla educazione fondamentale; un secondo ebbe luogo l'anno scorso a Rio de Janeiro, sul problema dell'analfabetismo. E un terzo è quello nel quale mi trovo in questo momento come partecipante, dietro invito delle sopracitate organizzazioni; convegno che ha come suo argomento quello della *scuola primaria fondamentale*.

Organizzatore e direttore del Seminario è il colombiano Guillermo Nannetti, direttore della Divisione Educativa dell'O.E.A. e a suo tempo Ministro dell'istruzione nel suo Paese. In sostanza il progetto elaborato da lui e dai vari collaboratori di questo Seminario interamericano intende proporre la creazione ovunque, nei Paesi latino-americani, di una *scuola primaria fondamentale* (E.P.F.) della durata di tre anni, tale da poter essere frequentata da tutti i fanciulli nel periodo approssimativo di età dai nove ai tredici anni. Il Nannetti osserva molto giustamente che « la pattuglia di giovani americani la quale arriva all'assolvimento della scuola primaria e alla scuola secondaria e superiore è un granello impercettibile, confrontato con l'amazzonica valanga che marcia verso l'analfabetismo ».

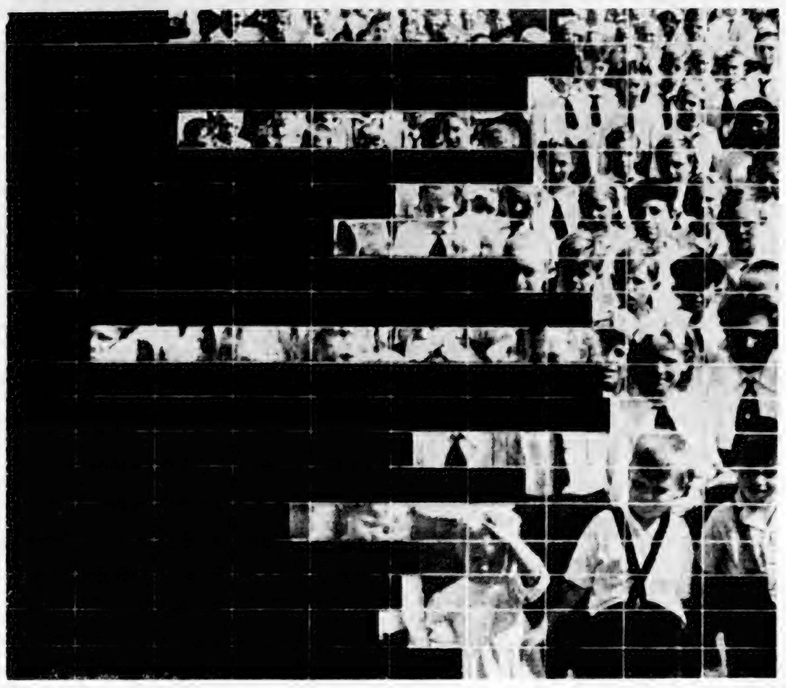
Il problema è dunque grave: e deve avere una sua soluzione, se non si vuole che esso poi divenga cronico e possa finire per costituire una minaccia incombente di ordine economico e politico. Ma come risolverlo, se si pensa che occorrono non meno di 500.000 maestri, una maggiorazione annua di spesa sui bilanci della pubblica istruzione di 420 milioni di dollari (spesa che le condizioni economiche dei vari stati non possono facilmente accollarsi)? Come e dove trovare maestri disposti a trasferirsi nel cuore delle Ande, o dell'Amazzonia, o del Mato Grosso? Ecco dunque che il primo ostacolo da rimuovere per arrivare alla conclusione di questo grande piano interamericano è quello della formazione dei maestri. Si è progettato, in base ad un rapporto del portorichese dott. Cebollero, di organizzare scuole speciali per i maestri di questa scuola fondamentale; scuole normali della durata di due anni, diviso ciascuno in quattro periodi di nove settimane ciascuno; e si alternano un periodo di studio teorico e uno di studio pratico. La organizzazione della scuola comunque è tale da consentire al giovane aspirante maestro di entrare in servizio dopo il primo periodo di nove settimane, ove sia necessario, ricuperando poi le lezioni perdute negli appositi corsi estivi.

Il programma, come si vede, è ben impostato e sembra che effettivamente a qualche cosa si possa arrivare: l'opinione pubblica, la politica, l'industria sono mobilitate. Si pensi, ad esempio, che l'inaugurazione di questo Seminario ha avuto luogo a Montevideo alla presenza del Presidente della Repubblica, dell'intero Consiglio dei Ministri, del corpo diplomatico al completo. Il che significa senza dubbio un'urgenza e una volontà di fare che sono indici di una « sensibilità » particolare del momento. E ci sono molti indizi che fanno supporre una effettiva volontà di concludere o almeno sviluppare questo programma.

Al Messico, nel gennaio prossimo, si inaugurerà un Centro Interamericano per la preparazione dei maestri che operano nel campo dell'educazione fondamentale (o di base, come si dice in Italia più di frequente); altri organismi vanno man mano sorgendo in molti Paesi (Bolivia, Brasile etc.); il programma quindi si viene progressivamente sviluppando. Ma viene spontanea una domanda: « Si troveranno poi questi *educatori missionari* disposti a vivere nelle zone primitive, ad affrontare una vita di stenti e di sacrifici, di difficoltà, di incomprensioni? Questa civiltà latino-americana è stata opera soprattutto dei missionari cattolici, nei secoli scorsi; essi hanno dato a questi Paesi lingua, costumi, cultura. Oggi nella marea montante di un rinnegamento di questo passato e di questa tradizione, nell'illuministica fede che anima questi organizzatori, fede nel progresso, fede nell'organizzazione, quale ideale potrà spingere i « maestri » a rimpiazzare gli antichi missionari? Basterà l'ideale vago e generico, di marca positivista-illuminista, a spingere questi uomini a portare la fiaccola del sapere ad altri uomini? Questo è il vero problema del presente congresso, ed è il certo interrogativo di questa grande campagna.

Si è anche parlato, nel congresso, di avvalersi dell'opera di insegnanti di altri Paesi. E' un punto sul quale l'UNESCO insiste in modo particolare. Ho sentito fare il nome dell'Italia come uno dei Paesi da cui potrebbero venire insegnanti disposti a collaborare in questa grande campagna di analfabetizzazione. E' un argomento sul quale mi propongo di tornare.

Giovanni Gozzer



Il grafico nella parte nera indica i fanciulli privi di istruzione, nella parte chiara la foto di quelli che frequentano le scuole primarie. L'intera fascia corrisponde al totale della popolazione. Si noti peraltro che il calcolo è fatto in base a diversi periodi di obbligo scolastico e non sono quindi di esatta comparabilità. Il numero di anni di obbligo scolastico è scritto tra parentesi vicino al nome di ciascun Paese.

ALLA VIGILIA
della riforma della Scuola

Pubblichiamo volentieri l'articolo che Giuseppe Fatini, preside del Liceo Galilei di Firenze, ci invia. Il recente discorso del ministro Gonella ha in parte risposto agli interrogativi che il Fatini poneva.

La notizia che il Parlamento sarà chiamato presto a discutere una nuova riforma della scuola italiana dall'asilo d'infanzia all'Università ha lasciato quasi indifferente il paese, almeno se si pon mente al silenzio della maggior parte dei grandi giornali che rappresentano l'opinione pubblica. Chi ricorda il clamoroso interessamento della stampa che seguì l'annunzio delle due riforme che presero nome dal Gentile e dal Bottai, non può non rimanere sorpreso di questa noncuranza di fronte ad un problema che investe la formazione della classe dirigente di domani. Che la necessità d'una riforma così vasta non sia sentita? O non piuttosto che un senso di scetticismo, effetto del fallimento delle riforme Gentile e Bottai, annunziate pur esse come il toccasana dei malanni che affliggevano la nostra scuola, abbia già insinuato nell'opinione pubblica il dubbio che anche la riforma che prenderà nome dal Gonella lascerà il tempo che trova?

Che la scuola italiana vada male è convinzione di tutti, ma forse non è altrettanto unanime il parere che sia necessario un nuovo terremoto che scardini tutto l'edificio scolastico per costruirne un altro su nuove basi. Giovanni Papini si fa interprete di questa corrente nel *Corriere della Sera* (21 settembre) con un succoso articolo: *Tre sole medicine per la scuola malata: alleggerire i programmi, insegnare agli alunni come s'impara da sè; pagare molto meglio i professori e maestri.* Questi i rimedi che egli suggerisce come premessa a *qualsiasi riforma*. Non a torto, perchè con essi si ritornerebbe alle vecchie tradizioni della scuola umanistica, che i gesuiti e gli scolopi non sdegnarono di consolidare con secoli di esperienza didattica, in modo che, quando il nuovo Regno d'Italia assunse su di sè l'onere dell'insegnamento pubblico, non seppe far di meglio che adottare nelle linee generali la loro scuola, nella quale s'insegnava poco e bene, finchè, allontanandosene a poco a poco, la snaturò nei suoi fini, moltiplicando il numero delle discipline e aumentando l'orario settimanale per far posto a programmi più vasti, imbastiti di regole, di numeri, di date e di nomi: conseguenza la morte della scuola soffocata dal troppo richiedere. Si volle la scuola enciclopedica e l'alunno onnisciente; si condannò il giovane ad un orario settimanale di 30-33 ore, che, insieme con le ore di inevitabile lavoro domestico, toccò il vertice di 48-50, proprio nel momento in cui giustamente si proclamava per gli operai il diritto sacrosanto alle 40 ore.

Non so se la riforma Gonella si occupi di questo che è uno dei più gravi mali che tormentano la scuola italiana. Qualsiasi riforma bisogna che parta dalla premessa che l'orario settimanale dello studente non sorpassi per nessuna ragione le 24 ore: quattro per ogni mattina e basta. A questa esigenza, voluta dalla salute fisica e spirituale dei nostri ragazzi, debbono essere subordinati i programmi di studio per la loro ampiezza e il numero delle discipline. Certo non sarà facile nè ridurre i programmi nè sopprimere qualche materia, quando si sa che forti pressioni si esercitano da varie parti perchè certe discipline abbiano più esteso sviluppo e qualche altra si aggiunga alle esistenti, come la storia della musica, elementi d'igiene, elementi di diritto, il lavoro, il cinema scolastico, ecc. Eppure, se si vuole sul serio che la scuola media, libera dal sovraccarico intellettuale, torni a dare i suoi frutti, si dovrà necessariamente venire alla riduzione dei programmi e del numero delle materie.

Altro provvedimento che si dovrebbe prendere è quello dei locali. Perchè i giovani seguano in letizia e con profitto le lezioni urge che gli edifici scolastici siano messi in condizione di rispondere pienamente a tutti i requisiti dell'igiene. Come volete che essi ascoltino volentieri e senza sforzo la parola dei loro docenti se costretti a stare a disagio per la bellezza di quattro o cinque ore continue in aule poco capaci, manchevoli di luce e d'aria? Chi vive nella scuola avverte facilmente dal volto dell'alunno e dalla sua irrequietezza il fastidio e il malessere che lo sorprende stando a disagio in una aula troppo piccola per il numero dei compagni, o malamente illuminata da una luce artificiale affaticante, o disturbata dai rumori delle strade adiacenti. Locali dunque occorrono che diano garanzia di capienza, luce e aria, perchè lo studente possa abbandonarsi liberamente all'innato desiderio d'imparare, conoscere, sapere.

Terzo provvedimento, che è anche il più importante, in quanto da esso dipende tutto il rendimento della scuola, è la scelta degli insegnanti. E' di uso comune ricercare le cause della scarsa produttività della scuola italiana nella poca volontà o capacità degli alunni non meno che nel grave peso dei programmi troppo estesi e ingombranti. Non si vuol negare il fondamento di tali rilievi, ma la maggiore responsabilità della decadenza della scuola media — si deve pure avere il coraggio di dirlo — è nella deficienza d'un corpo insegnante intellettualmente e moralmente ben preparato. La riforma Gentile, che mirò soprattutto ai programmi, deve in gran parte il suo fallimento al fatto che non si dette pensiero di chiamare alla cattedra con opportuni provvedimenti economici i migliori elementi che uscivano dalle aule universitarie.

La scuola perciò esige un'oculata scelta di docenti attraverso il vaglio di severi concorsi e di frequenti ispezioni. Si sa bene che i concorsi per esami e titoli non sono l'unica e perfetta via per giungere alla cernita di eccellenti insegnanti; anch'essi hanno i loro difetti e si prestano pur troppo a incresciose sorprese, ma per ora almeno non si conosce con quale altro mezzo più sicuro sostituirli; del resto, se errori vi saranno, questi saranno eliminati dalle ispezioni. Non le ispezioni del capo d'istituto, che non può essere sempre competente nè può avere quella libertà e autorità che offre invece un giudice eccezionale come quello che vien dato da un corpo di ispettori, che dovrebbe essere suddiviso, per facilitarne il compito, in circoli regionali. I quali, costituiti di un ristretto numero di presidi e insegnanti, ognuno competente in una o più discipline, ogni anno dovrebbero ispezionare un certo numero di scuole della regione, non col precipuo scopo di trovare e punire gli insegnanti inidonei, ma soprattutto con quello di premiare i migliori, consigliare i volenterosi nella loro immaturità didattica, dare quelle direttive che senza annullare la personalità del docente concorrono a migliorarla, a perfezionarla, a coordinarne l'opera con quella degli altri docenti dello stesso istituto. Nella aspettativa d'una ispezione individuale o dell'intero istituto tutti dal preside all'insegnante più giovane, fino dall'inizio dell'anno si sentirebbero spinti ad intensificare il proprio lavoro, spiegando nel miglior modo possibile le loro energie e migliorando la propria didattica e cultura col tenersi aggiornati negli studi. Sorgerebbe così una nobile gara fra i migliori docenti, gara che finirebbe col trascinare anche gli apatici, gli inetti, gli insegnanti fuori posto; per i quali lo ispettorato dovrebbe avere facoltà di dispensa dall'insegnamento, nel caso che la loro deficienza permanesse immutabile, nonostante suggerimenti, consigli e ammonizioni.

A questo punto taluno potrebbe obiettare: ma come procedere ad una selezione severa se negli ultimi concorsi per titoli ed esami i candidati o erano inferiori al numero dei posti messi al concorso o per i soli scritti erano tanti i respinti da indurre i commissari ad usare negli orali la più larga indulgenza? E' vero; gli ultimi concorsi per titoli ed esami hanno confermato una verità già nota da molti anni: che dei migliori elementi maschili usciti dal Liceo pochi si danno alle facoltà che hanno per fine l'inse-

(continua a pag. 8)

G. F.

Alla « Maison des petits » di Ginevra

SCUOLE ITALIANE

QUESTO "BORROMEO,,

Come quel visitatore che, varcata la portineria del Collegio e trovatosi in faccia al grande cortile dalle cento colonne abbinate, disse molto spontaneo: — Penso che per entrare qui, uno deve sapere il latino. — Era stato involontariamente avvolto da quell'aria umanistica che è la naturale atmosfera del Collegio, e colpisce i visitatori, anche se non sempre sono in grado di darsene ragione. Mi viene in mente Montaigne che, passando da Pavia il 25 ottobre 1581, ne vide la costruzione sul suo fiorire e ne parlò nel *Viaggio in Italia*: « Vid. quel principio d'edificio del Cardinal Borromeo per il servizio degli scolari ».

Fondato per poche diecine di studenti (due o tre), questo Borromeo rivela che gran cosa era l'uomo per la gente del Cinquecento: il rispetto alla dignità del giovane, la fiducia nell'alte promesse che portava con sè e dovevano trovare anche materialmente il luogo proprio dove maturare e attuarsi. E in verità il Fondatore ancora oggi impone il suo stile a chi entra, invitandolo a un senso patrizio della vita e alla coscienza delle lodevoli opere.

E', senza dubbio, il più antico Collegio d'Italia, insieme col famoso Ghislieri che, come ebbe lo stesso architetto, ha la stessa funzione pratica di accogliere la gioventù di Lombardia e d'Italia dedicata agli studi universitari.

Si può ben dire biblicamente che in Pavia il Collegio Borromeo è la cosa che rallegra la città, con l'impeto delle sue linee architettoniche che s'entusiasmano di cielo, la potenza della sua mole che vede passare i secoli e li vince, la maestà delle sue sale festeggiate di affreschi sempre in palpito, e il respiro sul fiume, e anche per il fatto d'essere entrato a vivere tanto naturalmente e per sempre nei *Promessi Sposi*.

Quando San Carlo (uno degli uomini più completi di quel suo secolo intelligente) lo pensò in un coraggioso colloquio con lo zio Papa Pio IV, secondo il suo genio volto al morale lo vedeva come uno splendido ritiro dove la gioventù potesse vivere nella devozione alla scienza e alla cultura. Era una bella novità. In un secolo in cui nobili e mecenati impegnavano il loro capitale e il loro chiaro sangue in soccorso dei poveri, aprendo ospedali per malati, ricoveri per vecchi o monti di pietà, con una mentalità aristocratica e audace il Santo pensò a chi studia, mostrando di sentire il valore della alta cultura intesa come superiore umanità, come civiltà più adulta: esigenza dello spirito alla vita unitaria, che era la fisionomia del tempo volto alla bellezza totale. Così attirò su un piano particolare lo spirito della Controriforma e assicurò la tradizione cattolica.

Sorto come palladio di cultura e verità, il gran palazzo sta con la fermezza di un dogma. Ma a me piace pensare che, oltre la preoccupazione moralistica e pratica del gran Fondatore — quasi conquista d'anime — questo Borromeo rivelò lo sfogo d'un suo gusto artistico; quello stesso gusto che, in tono minore, l'aveva spinto a procurarsi un Raffaello per la sua cappella privata. Uomo della rinascita, San Carlo dovette avere l'ambizione che era propria del suo tempo: quella del murare grandioso, monumentale. Ma poichè in lui operava la forza viva della santità che gli avrebbe fatto considerare stonatura ogni lusso, non fabbricò per sè ma per gli altri; e, attraverso questa geniale intuizione, diede uno sbocco a quella ch'era la passione del secolo, e sua, spogliandola d'ogni ambizione. Così la fabbrica sontuosa, a cui lavorarono cento maestri di muro e cento scalpellini, rispondendo a una esigenza dell'istituzione benefica finì per rappresentare non una debolezza da compatire, ma una forza da ammirare: un abbellimento della sua santità. Tant'è vero che il suo genio era la sua stessa santità.

A eseguire il disegno della fabbrica, aveva chiamato Pellegrino Pellegrini o Pellegrino Tibaldi, il più famoso architetto dell'epoca (aveva lavorato allo Escuriale) giunto a Pavia quando la città era tutto un palpito di torri, rosse in un cielo tutto in pace. La prima pietra fu posta nel 1564, l'anno in cui nasce Federigo, il gran Cugino che tanta parte ebbe poi nella crescente storia del Collegio e al quale si deve l'aver chiamato pittori come Cesare Nebbia e Federigo Zuccari a frescare il salone.

Il Pellegrini veniva da Roma con la mente piena di Michelangelo, morto quell'anno stesso; e lo buttò fuori tutto nella gran facciata che, in termini di stile, si direbbe un tardo rinascimento in un preludio di barocco. Molto lavorata, una ressa di particolari vi creano un strapotente orgasmo plastico, una sintassi nervosa: listoni e rombi e timpani e nicchie e finestre e mascheroni e balconi non lasciano più respiro al muro. Il brav'uomo vi sfoggia tutto quello che sa: narra, descrive, commenta. (Pensate alle sue cento e cento finestre che, quando son tutte aperte, creano una diluviante orchestra di luce).

Il genio, qui un po' monotono e affollato, si riposa nella facciata posteriore che guarda a oriente e dà sul prato. Abolita la vanità della descrizione, resta solo la necessità dell'espressione, lenta, essenziale, con modulazioni spaziali o pause che la fanno silenziosa e nobilissima. Si direbbe che, destinata a restare più appartata e intima, questa parte ha permesso allo artista di spogliarsi d'ogni preoccupazione o lasciarla nell'architettura costruttiva; una potente nudità, una perfezione tranquilla. E il color violaceo-rosato della pietra, sul far della sera, le dà una maestosa malinconia.

Per una doppia scalea, discende ella nel prato che l'artista già nel suo disegno volle stenderle ai piedi; non soltanto per una necessità prospettiva ma quasi a rappresentare l'elemento liquido — un lago verde — vicino all'elemento arido che è la pietra, e le gira d'intorno in una circolata melodia.

A mantener fresco il prato e a dar voce al palazzo, una classica nicchia raccoglie la fontana d'acqua a getto continuo che, per vie sotterranee, giunge dal Naviglio; diritto d'acqua che risale a Sua Maestà Cattolica Filippo IV di Spagna, nel 1612. Così piena è l'allegria del gèttito, che viene voglia di incidervi sotto: *Gaudet profundens;* e il bel motto par riassumere la principesca munificenza dei Borromei nei secoli.

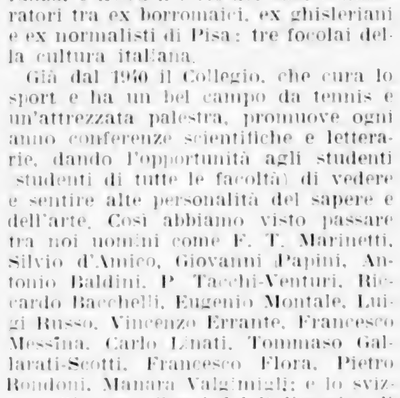
Ma la più vera maestà del luogo è nel cortile a loggia, con cento colonne di granito distribuite su due ordini o piani, fatte per dar figura all'estasi.

Oltre al rigoroso criterio scientifico che domina la compagine, vi presiede un altro elemento che il visitatore sente, nota e non sa dire qual'è. E' la fantasia; che, raccogliendo archi, colonne e logge in sintesi potenti, in scorci arditi, ne fa una specie di gran spartito musicale. In verità la sua aerea compattezza è rotta da androni solenni, da maestosi scaloni, da scale che salgono a spirale con risentimenti di truccioli, da cancelli stemmati con l'umanissimo motto dell'*Humilitas*, da porte che ricorrono ritmicamente sui muri, porte in cotto, in pietra d'Angera cui un interno lume da vaghezza d'aurora.

E a guardarlo in certe notti di luna, quando colonne e archi scavano le loro ombre per terra o le profilano sui muri, il gran blocco pare una danza sospesa, un canto fermo. Allora, a un improvviso cigolare d'uscio che s'apre, è lecito immaginare che dal salone degli affreschi — già sede dell'Accademia degli Affidati — esca il giovane conte Federigo, *flos adulescentum*. Torna a rendere omaggio al Fondatore sempre presente, in nome di tutte le generazioni degli illustri alunni: dalla facoltà di medicina, cento e cento dottori; dalla facoltà di lettere, cento e cento dottori; dalla facoltà di legge, cento e cento dottori; dalla facoltà di scienze, cento e cento dottori....

Negli ultimi tempi il Collegio, come ha avuto abbellimenti nella realtà esteriore del suo edificio (per esempio, una bella sala della musica per concerti) così ha subito mutamenti nella sua Amministrazione. Nel 1922 S. E. il Principe Giberto Borromeo, desiderando di dare un assetto giuridico definitivo alla gloriosa istituzione degli Avi rimasta sempre di Patronato famigliare, ne chiese l'erezione in ente morale, che fu concessa con un nuovo Statuto, secondo il quale accanto al Patrono fu collocato un Consiglio d'Amministrazione di sei membri, che rappresentano il Patrono, l'Università di Pavia, il Comune, il Cardinale di Milano, il Vescovo di Pavia. Anche gli Alunni, dalle due diecine iniziali furono portati via via verso la sessantina, anzi, a sessantatrè, rispondenti alle sessantatrè camere di cui dispone l'edificio.

Nel 1945 il Consiglio d'Amministrazione su iniziativa del Rettore, istituì speciali posti di « perfezionamento interno » per venire incontro alle esigenze degli Alunni laureati che intendono continuare gli studi e avviarsi sul cammino delle ricerche scientifiche: come era giusto avvenisse in un Collegio che alle scienze mediche ha dato un Forlanini e alle discipline giuridiche Contardo Ferrini.



Collegio Borromeo: Lato verso il giardino

Dal 1946 sono anche stati moltiplicati i posti di scambio con l'Estero. A quelli già esistenti con l'Ungheria e con l'America, si sono aggiunti gli scambi con la Svezia, la Francia, la Danimarca, l'Inghilterra, la Spagna.

A intensificare la voce culturale del Collegio (che per dieci anni ospitò il poeta russo Veneslao Ivanov detto il Magnifico) esce da cinque anni una rivista letteraria trimestrale col titolo « Saggi di umanismo cristiano »; raccogliendo pagine che s'incontrano nella liberale cordialità di una cultura che è certezza e ricerca, nostalgia e speranza, e trova il forte dei suoi collaboratori tra ex borromaici, ex ghisleriani e ex normalisti di Pisa: tre focolai della cultura italiana.

Già dal 1950 il Collegio, che cura lo sport e ha un bel campo da tennis e un'attrezzata palestra, promuove ogni anno conferenze scientifiche e letterarie, dando l'opportunità agli studenti (studenti di tutte le facoltà) di vedere e sentire alte personalità del sapere e dell'arte. Così abbiamo visto passare tra noi uomini come F. T. Marinetti, Silvio d'Amico, Giovanni Papini, Antonio Baldini, P. Tacchi-Venturi, Riccardo Bacchelli, Eugenio Montale, Luigi Russo, Vincenzo Errante, Francesco Messina, Carlo Linati, Tommaso Gallarati-Scotti, Francesco Flora, Pietro Rondoni, Manara Valgimigli; e lo svizzero Giuseppe Zoppi del Politecnico di Zurigo e il francese Emile Cooaruaert dell'Ecole de France, e l'austriaco Felix Braun: tutti poeti, alla fine, o gente che crea ciò che rimane per sempre ad aumentare la nostra gioia di vivere.

Così il presente alimenta lietamente la fiaccola del glorioso passato per trasmetterla all'avvenire, che augura sempre più glorioso e degno delle alte finalità dell'Istituto.

Cesare Angelini

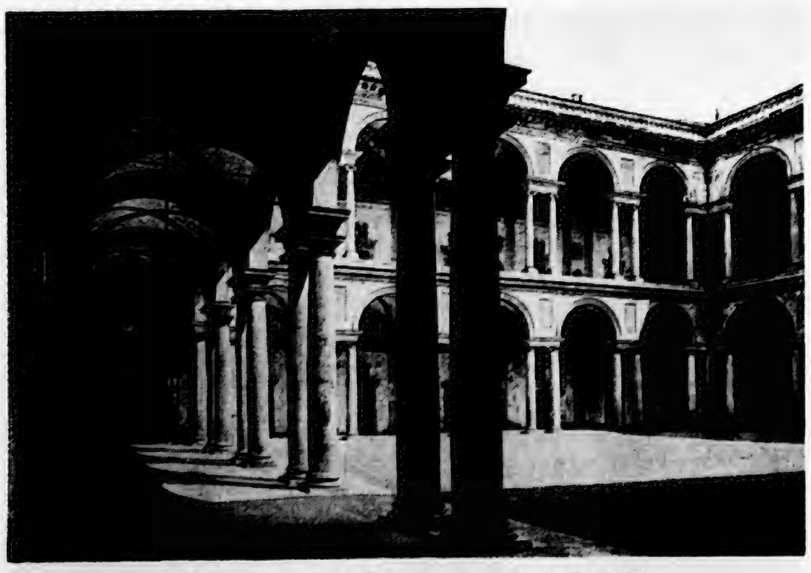
ALLA VIGILIA DELLA RIFORMA

(*continuazione della pag. 7*)

gnamento, e di quei pochi, appena laureati, i più distinti deviano per altre attività più redditizie che non sia la scuola. Così a poco a poco l'insegnamento medio diventerà un monopolio femminile.

Il rimedio? Anche in questo caso è semplice: quel rimedio che la stampa, interprete dell'opinione pubblica, ha suggerito per i magistrati, cioè la elevazione dello stipendio in modo tale da consentire non solo una vita decorosa, ma una vita di studio che tenga aggiornato il docente coi progressi delle lettere, delle arti e delle scienze. Pagare meglio ed esigere che l'insegnante si dedichi tutto e col massimo impegno alla scuola. Questo è il provvedimento più urgente, col quale si attenuerebbero anche gli inconvenienti sia dei programmi troppo vasti, sia dei locali inadeguati: perchè — è inutile illudersi — i programmi, anche i più perfetti, diverranno redditizi o vani se buono o cattivo sarà l'insegnante che deve svolgerli, e le aule più disagiate non annulleranno mai del tutto l'interesse degli alunni per una disciplina se il docente saprà col calore della sua parola suasiva tenerlo desto e renderlo fecondo. Si proceda, dunque, se si crede necessario, alla riforma, ma se si vogliono risultati positivi e non un nuovo fallimento, bisogna anzitutto ricordarsi di sfrondare i programmi in modo che l'orario settimanale si contenga entro le 24 ore, di rinnovare o adattare i locali secondo le esigenze igieniche, e, infine, di attirare alla scuola giovani che diano pieno affidamento offrendo loro la possibilità di vivere tranquillamente e in mezzo agli studi.

G. F.



PAVIA - Almo collegio Borromeo: Il cortile del Pellegrini

TECNICA DEL CINEMA

Indubbiamente, la scomparsa di Sergej M. Einsenstein, avvenuta nel febbraio del 1948, ha fatto perdere all'arte cinematografica mondiale uno dei suoi più grandi creatori. Forse addirittura il più grande, quando si pensi che Eisenstein era in testa a quel gruppo di registi russi (Pudovkin, Alexandrov, Dovzhenko, Kulescioff, i fratelli Vassiliev) che con le loro intuizioni e scoperte espressive suggerirono e in larghissima misura svolsero la teoria e la pratica del moderno linguaggio filmico.

L'editore Einaudi ha recentemente pubblicato « Tecnica del cinema » di Eisenstein (traduzione di Guidarino Guidi, pp. 221, L. 900), un volume che è praticamente la raccolta delle lezioni tenute dal regista russo ai suoi allievi dell'Istituto statale di cinematografia, in Mosca. Tuttavia, oltre che a cineasti professionali, il libro si raccomanda alla lettura di tutti gli studiosi che vogliano trovare un'opera finalmente chiarissima e ampiamente comprensiva nel senso della trattazione dei problemi estetici e tecnici del cinema attuale.

Con le sue teorie, Eisenstein si è inserito decisamente nella schiera di quanti, ritenendo l'evoluzione del linguaggio cinematografico giunta ad un punto morto — e, in definitiva, al punto-limite in cui l'evoluzione diviene involuzione, — cercavano e cercano una nuova via di espressione, nonchè una rinnovata ritmica narrativa (chiamata impropriamente « terza fase del cinema »), attraverso un impiego rigorosamente funzionale di tutti i mezzi tecnici a disposizione del regista. In altri termini, il problema, come lucidamente rilevava Eisenstein, è di esporre coerentemente e consequenzialmente il tema, la materia, lo schema e l'azione, sia di ciascuna sequenza del film, sia dell'opera nel suo insieme.

Naturalmente, e proprio ai fini di una narrazione unitaria, il primo « mezzo », il primo elemento essenziale a presentarsi all'attenzione dei registi e dei teorici è il montaggio. Ma Eisenstein ha osservato che sono in errore i sostenitori dell'opinione del montaggio-tutto, almeno quanto i fautori del montaggio-nulla. Cioè, mentre non si può discutere l'importanza del montaggio (che in taluni casi ed entro certi limiti può persino assumere il ruolo di fattore principale e decisivo in una narrazione cinematografica), non vanno dimenticate le vastissime possibilità di impiego in senso appunto narrativo offerte al regista da due altri formidabili mezzi di cui può giovarsi: il sonoro e il colore.

Insomma, Eisenstein ha pienamente compreso e denunciato l'alea del duplice equivoco oggi frequentissimo nel cinema di tutto il mondo, e segnatamente americano: l'equivoco, per intenderci, che il colore nel film non abbia alcun rapporto, perlomeno importante, col montaggio, nè col sonoro. Nella sua teoria detta della « sincronizzazione dei sensi » Eisenstein si è posto il problema di associare musica (o, più generalmente, suono) e colore, ed è arrivato ad una soluzione indicata in una forma di montaggio « cromofonico ». Il colore, in altre parole, è usato per decidere la questione della corrispondenza relativa e assoluta fra l'elemento visivo e l'elemento auditivo, e, in fondo, quale indicatore di specifiche emozioni umane. Si arriva, così, al montaggio cromo-audi-visivo, a quella teoria finora quasi sconosciuta in Italia (se ne era avuto un generico sentore) e che Eisenstein aveva in buona misura applicata nel suo « Ivan il terribile ».

Il volume comprende anche due appendici (la « filmografia » che inquadra la carriera del grande regista scomparso, e una sequenza tolta dal «treatment» di «An american tragedy»), nonchè cinque tavole fuori testo (illustrazioni vere e proprie, e grafici e diagrammi sintetizzanti le tesi svolte nei vari capitoli). L'esposizione di Eisenstein è chiara e persuasiva: le singole enunciazioni sono corroborate da precise dimostrazioni condotte sulla base dell'esperienza e della logica. Numerose e appropriate sono le citazioni e i riferimenti che abbracciano e ricordano i più grandi movimenti culturali del mondo: Eisenstein, nel puntualizzare le regole di una ormai definitivamente solida estetica cinematografica, ha tenuto sempre presenti le altre conquiste e gli altri fenomeni della vita artistica in generale. Le esperienze dei grandi poeti, scrittori, pittori, scultori, drammaturghi, musicisti di ogni tempo sono così rivissute e interpretate, al fine di accompagnare e sostenere (forse anche guidare) l'arte del film nel suo cammino difficile.

S. G. Biamonte

AMANITA

Nonostante il naturale senso di diffidenza con cui apriamo ogni nuovo volume di versi, ci viene incontro, decisamente, da queste liriche, un'anima pensosa, ricca di motivi fortemente interiorizzati, se non del tutto letterariamente nuovi, e fusi in una vibrazione centrale che sa di nativa schiettezza.

Dunque, c'è un'anima; e vale la pena guardarla nella luce degli occhi, lì dove appare — come dice Socrate nell'Alcibiade platonico — la parvenza di quella bambolina ch'è poi la nostra stessa parvenza, cioè di tutta l'umanità.

Affiora, anzitutto, l'ansia di un'attesa: la realtà migliore deve venire (ansia cristiana dell'Adveniat...) e occorre esserne degni, protendendo verso di essa la lampada che, vigile, arda nel buio. Così la trepida fiammella diventa signora dell'anima: *non sei che l'umile ancella / d'un raggio di luce.....* (Vigilia). Che importa se l'attesa diventa tormento? O se al poeta cade, talvolta, di mano la lampada?

Questi motivi umanissimi spesso attingono un respiro cosmico sulla fascinosa scia *di atomi e luci tremolanti per infinite strade di schegge stellari, come in notte d'Agosto*, e confermano sempre la originaria vocazione della vista protesa al di là di ciò che comunemente si vede, ad una realtà velata e onnipresente.

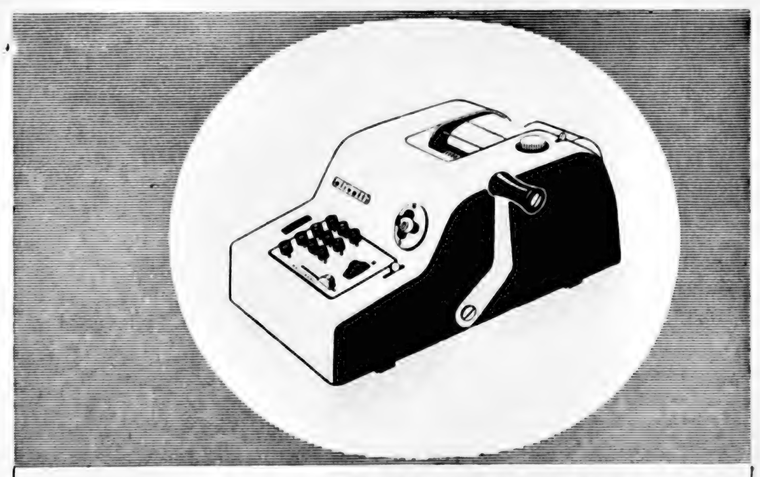
Talvolta la riflessione critica (non bisogna dimenticare che il Caputi è docente di filosofia) allenta l'ispirazione, pur riuscendo a creare piacevoli situazioni fantasmagoriche come ne *La Torre*, ma tal'altra, come ne *L'usignolo* e ne *La Lucciola*, si fonde con essa, realizzando una felice celebrazione del significato ideale della poesia che riempie di sè la terra selvaggia e segna la strada *nel cuore di tutto lo scuro*.

Brevi riposi, questi; e il poeta torna con insistenza alla radice del travaglio più intimo: l'incanto del male che avvolge e stringe, come immondo serpente, tutta la vita in una drammatica alternativa di vittorie e di sconfitte (L'incantatore).

In questa vicenda a nulla vale la scepsi se non ad aumentare il senso di una cupa desolazione: il pauroso fantasma dell'orbo che, proteso, dall'alto della torre, nel buio, lancia un vano urlo interrogante presto inghiottito, senz'echi, dall'imbuto pauroso del vuoto, (Scetticismo) fa pensare alla salute di un *Credo;* e ne resta sopraffatto l'elemento venetico che l'autore ingenuamente crede insito nella sua poetica (tale sarebbe la ragion del titolo *Amanita*). In fondo a queste righe io sento, infatti una irresistibile vibrazione religiosa ricca di vaghi toni tagoriani: il travaglio dell'angoscia e del mistero, accettati come legge inflessibile dello spirito, dice qui la sua parola sommessa e stupita, come usa nella penombra suggestiva di una raccolta liturgia esoterica.

Luigi Costanzo

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma



Olivetti Summa 15

ogni calcolo alla mano

Addizionatrice scrivente azionata a mano che racchiude in dimensioni ridotte le capacità di lavoro di un calcolatore completo: addiziona, sottrae direttamente, moltiplica, dà i totali anche negativi con un solo colpo di manovella.

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA - Via del Corso, 18 - Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II - N. 41 - ROMA, 22 OTTOBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefono 61372 - 63995

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L' INFLAZIONE DELL' ASSOLUTO

Non sappiamo su quali presupposti muovesse Pitkins per affannarsi a dimostrare l'inutilità della intelligenza. Forse rancore nei riguardi della propria intelligenza? Ma se questa è l'ipotesi accettabile, bisogna dire che quel professore, pur avendo tutte le virtù, mancava di una umile ma preziosa qualità: quella che fa l'uomo riconoscente. Riconoscente non era il Pitkins quando calunniava l'intelligenza e la diceva inservibile, perchè inutile. Non erano i meriti di questa virtù della sua mente ad averlo portato sulla cattedra di una delle più celebri università del mondo, la Columbia University? O forse il professore voleva insinuare che l'intelligenza non era entrata per nulla nel conseguimento di quel risultato?

Non è che il docente illustre non deplorasse una perdita così grossa; rimpiangeva la bella vecchia cosa che fu un tempo l'intelligenza, ma si accaniva a ripetere ch'essa ormai era inutile: peggio, dannosa.

Tra gli insorti a contestare questa affermazione radicale, il più veemente fu Fortunato Strowski: « Si consoli! — intimava —. L'intelligenza è la prima qualità umana, la più indispensabile nella vita moderna e questo sotto la forma più intelligente, più sublime: la forza divinatrice ».

La difesa dello Strowski è lunga e minuziosa e soprattutto si preoccupa di non flettere di fronte all'assalto del Pitkins. E' inutile l'intelligenza? Ma essa porta in sè stessa « tutte le forme dell'umana condizione » e quindi non rimarrà stordita da quella molteplicità di « chocs » che frantumano il cervello dell'uomo moderno, perchè non è il gran numero di questi « chocs » che paralizza la mente, sì la momentanea inadeguatezza del cervello ad ordinarli e a dominarli. « La facoltà di attenzione invece di esercitarsi a sentire un suono solo, s'abituerà a percepire, senza perdere il suo potere, tutti gli appelli che provengano dal di fuori. Vediamo dei fanciulli che posseggono questo dono naturale: con un'occhiata sola percepiscono in un secondo dieci cose alla volta. In una sala sono « attenti » a tutto ciò che succede davanti, dietro, e a lato. Sono i ragazzi che trovano gli oggetti perduti! Ciò che la natura ha loro generosamente donato, non potrebbe ridarlo l'educazione? Basterà dunque dotare l'uomo nuovo di una facoltà multiforme di penetrazione e di una più pronta rapidità di reazione. Un metodo sperimentato insegnerà al cervello a classificare tutte queste percezioni, e a ordinarle istantaneamente. Questa classificazione non sarà nè lenta nè scolastica, dimenticherà tutte le minute inutilità e conserverà solamente ciò che è importante ».

L'importante!

Forse se i due egregi uomini avessero, prima di discutere, definito ciò ch'è importante, avrebbero trovato un piano d'intesa. L'inutilità dell'intelligenza porterebbe a credere, secondo la tesi del professor Pitkins che l'intelligenza non è importante, giacchè è chiaro che nessuno vorrà considerare importante ciò che si ritiene inutile. Ma se per avventura l'intelligenza fosse proprio quella tale facoltà che discerne l'importante, se la sentirebbe l'esimio professore della Columbia University di bollarla del marchio dell'inutilità? Dobbiamo, senza che nessuno ce l'abbia detto, ritenere che tutta la giornata dell'uomo sia un continuo sceverare l'utile dall'inutile, e che il professore Pitkins, non ostante il suo paradossale atteggiamento, pesa sulla bilancia dello istinto ciò che gli giova e ciò che gli nuoce. E allora il problema va posto in termini diversi. Diremo: può l'intelligenza scoprire l'essenziale e sa distinguerlo dall'accessorio? E qui dobbiamo dar ragione allo Strowski, quando sostiene che un'intelligenza forte non si lascia ingannare dai fantasmi, ma li dissipa e li abbandona. Noi rotiamo attorno alle ombre, le quali ci seducono e ci allontanano dai veri fini umani, originali come la vita, ma sottomessi alle leggi delle cose e dello spirito.

E' davvero la più grave malattia nostra quella che obnubila a tal punto l'intelligenza da renderla inetta alla discriminazione. Osservate, ad esempio, l'inflazione dell'assoluto, la quale turba i nostri piani mentali e li fa cadere. Tutti vi parlano in nome dello assoluto. La politica ha i suoi assoluti; l'arte i propri, la filosofia, manco a dirlo, ne ha la privativa! Ci si combatte a colpi di assoluto, come è dato dedurre anche dalla irata potenza dell'invettiva che gli avversari « in assoluto », si scagliano addosso. La tracotanza nelle proprie opinioni è tale che nessuno vuole ammettere di non essere il detentore di tutta la verità. A che serve allora l'intelligenza se si comporta come non si comporta nemmeno l'istinto, che pur nei meccanismi ha le sue incertezze e, per così dire, i suoi pentimenti?

La prima cosa che dovrebbe insegnarci l'intelligenza è questa: che va distinto l'*assoluto* dal *punto di vista*. I punti di vista sono tanti, e tutti siamo d'accordo nello ammettere che ciascuno ha il suo. Ma l'assoluto non è, non può essere plurimo, e perciò lo vogliamo unico, e ci accoriamo o ci smarriamo o ci adiriamo nel vedere duelli di assoluti, fra i quali c'è anche il nostro. Ma quello che consideriamo assoluto non è forse un semplice punto di vista? E allora perchè difenderlo con accanimento, perentorietà, intolleranza? Che in politica gli uomini si combattano a colpi di assolute verità, è nel giuoco. Triste giuoco. Ma che nei campi del pensiero ci si intilzi sempre con lo spiedo dell'assoluto è lacrimevolmente farsesco.

Essenziale, necessario, assoluto, l'intelligenza ha cercato sempre di estrarli dall'accessorio, per fare con quelli il suo diadema. Vorremo chiamare diademi anche le corone di cartapesta? Ma in questo caso anche l'intelligenza è di cartapesta, ed ha ragione il professore Pitkins quando impone a quella il serto dell'inutilità.

SOMMARIO

Editoriale - L'inflazione dell'assoluto

Letteratura

C. ISOPESCU - *Rapporti fra l'Italia e il romanzo francese del seicento*
R. MUCCI - *Paul Valéry critico*
M. PETRUCCIANI - *Intuizionismo ed ermetismo*
K. TERNAY - *Dante e la sua opera nella poesia ungherese*
A. VALLONE - *Letture di poeti dell'ultimo Croce*

Arti - Storia

D. ADAMESTEANU - *Foto aerea e ricerca archeologica*
V. MARIANI - *Opere d'arte che tornano*

Musica - Radio - Teatro

V. CAJOLI - *Stepantchicovo*
V. INCAUDA - *La radio: Previtali e Meneghini*
D. ULLU - *Clavicembalo e pianoforte*

Problemi dell'Educazione

G. GOZZER - *La scuola nel Mezzogiorno*
AVICENNA - *Pretesti*
B. CALLIERI - *Il cittadino di domani*

Luigi Bartolini: Acquaforte

SIMULACRI E REALTÀ

SAVONAROLA VENDE I PODERI

« Ci fu un momento che la repubblica era in gravi strettezze. Pensarono, non avendo altro, di mettere in vendita o in pegno la biblioteca dei Medici, tanto ricca già allora di codici preziosi. Girolamo Savonarola, non tollerò questa vergogna. Vende i poderi — bei poderi folti di viti e d'ulivi — che il convento possedeva in Val di Mugnone, e riscatta i manoscritti mediceì ». A quei tempi con i manoscritti si poteva aiutare la repubblica. Ecco la prima considerazione che ci pone l'interrogativo su un'ipotesi: potremmo oggi, vendendo manoscritti aiutare la repubblica? E chi li comprerebbe? E a quale prezzo? I manoscritti « non dant panem ». Seconda considerazione: cambiare un manoscritto con un podere folto di viti e di ulivi sarebbe oggi considerata un'operazione folle. Il vino e l'olio sono necessari, anzi, come si dice, sono generi di prima necessità. Ma una sequenza di periodi, d'illustri periodi, vi guardano, vi interrogano, ma non vi aiutano. A meno che non ci lasciamo trascinare dalle metafore che ci fanno trovare vino ed olio anche nei manoscritti: quel vino che allieta l'anima e la ristora e quell'olio che è il balsamo di quelle ferite che il vivere intaglia.

Vendere buoni poderi per comprare libri vecchi: una mania, che solamente poteva prosperare nella testa di un frate.

Noi siamo laici: laici con l'automobile e il cinematografo, due cose che ci trasportano nei giardini incantati, dove l'uomo se la spassa, finchè non attinge, a poco a poco, la suprema felicità, che consiste nell'essersi dimenticato d'essere appunto uomo.

SANDERSON

Al direttore del collegio inglese d'Oundle, l'uomo che si diverti a portarci sulle nubi e a farci precipitare nelle viscere della terra dedicò un bel libro. Di Sanderson appunto parla a lungo, in un volume dove la fantasia è bandita, H. G. Wells. Tra le parti più interessanti del libro, è quella dove sono riportati alcuni pensieri e frammenti del Sanderson, i quali danno epigraficamente alcune norme che suonano strane al nostro orecchio. Questa, per esempio: « Propriamente parlando, non esistono scolari stupidi ». Non esistono? E allora quelli che escono dalla scuola promossi o bocciati, con il marchio della stupidità, come sono stati fabbricati? Nessuno vorrà pensare che esistano maestri stupidi. Ma eccoti allora che la stupidità gode di una facoltà che nel mondo delle cose vive e morte non è conosciuta: la generazione spontanea. Per generazione spontanea la stupidità fa la sua apparizione tra gli uomini e nella scuola. Ecco perchè è difficile difendersene. Non è figlia di nessuno la stupidità, eppure nasce, vive, prospera. Forse un'ipotesi potrebbe spiegarci l'arcano, dato che la generazione spontanea non è secondo le leggi della scienza che una sciocca favola, e dato ch'essa è visibile e tangibile, bisogna dire ch'è immortale. Nacque nella notte dei tempi e non è morta più.

Il direttore Sanderson e il suo biografo possono dire tutto quello che vogliono, ma se non esistono scolari stupidi bisognerà ammettere, che è stupida l'aria della scuola. E perchè della scuola soltanto?

Ma a questa conclusione non vogliamo giungere, onde diciamo a Sanderson e a Wells: « No, Signori, no. Esistono scolari stupidi ».

IL GESTO

Nel bel libro consacrato dai più famosi linguisti al rapporto tra « Grammatica e Psicologia », il Vendryes scrive tra l'altro che nel lavoro del pensiero, il gesto aiuta questo a liberarsi dalla confusione. « La mano che si tende e si piega sembra affondarsi nella profondità della coscienza, per estrarne il pensiero nascente, modellarlo, polirlo e dargli la forma perfetta che gli conviene. Ma il corpo intero partecipa a questo lavoro. Senza dubbio il filosofo che medita, come ci mostra Rembrandt, resta chiuso nel silenzio e nell'immobilità del suo isolamento. Ciò conviene al sogno interiore, che si lascia svolgere liberamente senza tradurlo in parole. Ma appena si tratta di chiuderlo in una formula orale, e sottometterlo alle condizioni del linguaggio, è naturale che si vede il pensatore agitarsi, camminare, muovere le braccia e il corpo, dare alla sua fisionomia diverse attitudini che rispondono meno all'idea che lo possiede che alla forma destinata ad esprimerlo. L'agitazione è uno stimolante del lavoro intellettuale; persino la frenesia è uno stato frequente dello scrittore nel piano della composizione, il delirio poetico si manifesta nel movimento ». Oh com'è vero tutto questo. Agitazione, delirio, parossismo, ci dicono che sta per nascere l'opera; e aspettiamo, aspettiamo. Ad un certo punto poichè non vediamo nascere nulla cominciamo ad agitarci, noi, gesticoliamo e deliriamo sempre aspettando. Quando il pensatore, l'artista, il poeta ci ha appiccato il suo fuoco sacro, si placa, trae lungo respiro ed ampio sospiro. Gesti suoi, gesti nostri. Ma che cosa è poi nato? Nulla.

Il gesto allora non ha aiutato il pensiero a nascere come ci aveva fatto sperare l'eminente linguista, ma lo ha ucciso.

Varius

ORIGINI
di un dissidio

« Non c'è nessuna cultura classica che possa crescere senza senso aperto per la forma. Qui, dove a poco a poco si desta il sentimento distintivo fra la forma e la barbarie, si muove per la prima volta l'ala che porta alla vera ed unica patria della cultura, l'antichità greca. Certo con l'unico aiuto di quell'ala non giungeremmo molto avanti nel tentativo di avvicinarci a quella rocca infinitamente lontana e cinta da baluardi di diamante del mondo ellenico: ma di nuovo abbiamo bisogno dei medesimi conduttieri, dei medesimi maestri, i nostri classici tedeschi, per venir trascinati via insieme -tutto il colpo d'ala dei loro antichi sforzi, verso il paese della nostalgia, verso la Grecia » (Federico Nietzsche: « La nascita della tragedia »). I maestri cui il Nietzsche si rivolgeva erano visti in una comunità forse un po arbitraria se non confusa,. Goethe, Schiller, Lessing, Winckelmann: ed è, quella dello sfortunato pensatore tedesco, una concezione tipica della cultura occidentale, tanto lontana dalla verità quanto ad essa dannosa: concezione alla quale non sfuggono, ormai da più che tre secoli, quasi tutti gli studiosi.

Il termine « forma » nell'accezione nicciana è senza dubbio più ampia e certo più vera che non in quella oggi tanto cara a molta critica distillatoria: esso è ancora legato allo spirito e ne esprime l'evoluzione, la necessaria e totale espressione; è insomma, auroralmente, la *barbarie*.

Ma non è su questo che vollevamo fermarci.

L'intuizione che ebbe il Nietzsche del mondo ellenico corrisponde in pieno non soltanto a quella tipica della cultura germanica, origine della esegesi germanica del nostro Umanesimo e del nostro Rinascimento, ma anche a quella che ha accettata ed è venuta sviluppando la cultura europea dell'era moderna.

Per essa l'arte, la cultura, il mondo greco, non passano per Roma, non le ricevono apporto, ne, talora, significato nuovo, elementi questi che talvolta furono determinanti per la formazione della cultura occidentale. Sicchè tutto il travaglio subito dal mondo occidentale ivi inclusa, e con ben altre importanza, la cultura medievale, tanto ingiustamente scartata sotto la comoda etichetta della « barbarie » e che al secolo XVI finisce con l'essere trasmutata con la cristianesimo che, in definitiva, molti problemi fondamentali del mondo contemporaneo non possono trovare la loro definizione ne sperare risoluzione.

Alla Grecia, e soltanto alla Grecia volle ritornare il mondo germanico per taluni congeniali punti di contatto con essa; ricordo che, d'altronde, non interpretavano appieno la stessa cultura greca, anzi la falsavano; falsando di riflesso, in modo assurdo e antistorico, l'essenza del pensiero latino.

Quando si pensa alla enorme mole di lavoro che dal settecento in poi la cultura illuministica di ogni paese ha compiuto su quella medievale, umanistica e rinascimentale, viene fatto di chiedersi quanta parte di quello spirito, che pure aveva le sue profondissime radici immerse nella terra tradizionale fecondata dalla cultura greco-romana, sia rimasto in vita ed abbia dato frutti.

E' appunto a questo cui pensiamo quando parliamo di *deviazione romantica*, di solitudine dell'uomo, di sterilità e inumanità dell'arte.

In fondo l'umanità ha rinunziato ad un'armonia che il mondo aveva conquistata: e vive di un dissidio intimo, troppo spesso inavvertito, della cultura: dissidio che finisce con il riverberarsi su tutta la vita della società.

Se non esistesse tale dissidio non si giustificherebbero la lunga incomprensione del Vico da parte degli studiosi moderni, nè la sua rabberciatura idealistica avvenuta ai giorni nostri.

Ma il Vico o è « tabù » o fa paura: il che in fondo, è la stessa cosa.

Siamo, è vero, in anni stanchi e pigri: ma questo non spiega, o per lo meno non giustifica, il lungo gingillarsi che molta gente dotata fa intorno a concettini o concettuzzi d'estetica e caso mai di filosofia, senza peranco porsi quegli interrogativi che veramente appassionano ogni anima viva.

E' solo per questo, e senza la pretesa di svolgere un argomento, che abbiamo accennato alle idee esposte sopra, richiamate dalla frase del Nietzsche: esempio egli stesso della incompletezza di quella cultura che lo aveva nutrito ma non formato.

Porre interrogativi ad un mondo che troppo facilmente si appaga nel cesello dei luoghi comuni può anche essere opera utile. ★

RAPPORTI FRA L'ITALIA

e il romanzo francese del '600

L'insigne storico Friederich-Christoph Schlosser, autore di un ottimo studio su Dante affermò nella sua *Weltgeschichte in Zusammenhängender Erzählung* (1824) in 9 volumi, che si dovrebbe scrivere la storia di ogni popolo attraverso i suoi romanzi e racconti, perchè per quanto mal scritto un romanzo ci dà, spesso contro la volontà dell'autore, il suggello dell'epoca con le sue tendenze e i suoi conflitti ed è lo specchio in cui si riflettono gli usi, i costumi, i vizi e le virtù di una determinata fase spirituale di una nazione: tutto ciò in un quadro allegorico che presenta la verità velata o abbellita dalla finzione. S. Giovanni Crisostomo aveva detto che la verità è amara e spiacevole e che solo la bugia è dolce e piacevole. E non ricordo più chi abbia detto che la verità è tanto feroce e rude che non può essere guardata — lo nel vino — *in vino veritas* — come il sole viene guardato riflesso nell'acqua. Ma l'iniziativa e l'impulso dello Schlosser non vennero ancora seguiti per altre nazioni.

•

Con la pubblicazione in originale e in traduzione di romanzi greci e latini si ebbe già nel '500 il trattato di G. B. Pigna sui Romanzi e quello di G. B. Giraldi Cinzio « Del modo di comporre Romanzi, Commedie e Tragedie » (1554), dove dall'origine del significato, cioè poema in versi e prosa di battaglie si comincia a discutere della verità e della finzione. Aristotile non aveva parlato del romanzo, ma solo della storia e della poesia spiegando che lo storico dice ciò che è accaduto, mentre il poeta ciò che sarebbe potuto accadere. L'abate Langlet afferma che il gusto dei romanzi era così potentemente radicato nello spirito di tutti che dall'inizio del '600 non si voleva leggere altra cosa, mentre Luca Assarino nella prefazione dell'*Ermelinda* (1640): « Gran secolo di romanzi è questo! ». E non dimentichiamo i versi (1645) di Fr. Pona: « Libro, perchè tu insegni / Pochi ti leggeranno: / Hoggidì tutti sanno; / ... De l'antico saper miseri avanzi / Escon hor (per lo più) fole e romanzi ». Ma questi romanzi tendevano solo a divertire i lettori e Diderot li doveva caratterizzare « un tissu d'événements chimériques et frivoles, dont la lecture était dangereuse pour le goût et pour les moeurs ». Così si spiegano il « Discours pour et contre les romans » (1622) ristampato poi (1626) sotto il titolo « Le tombeau des Romans » di Langlois dit Fancan; « Quelques discours pour et contre les romans » (1634) e poi « L'Anti-Roman » (1633) di Charles Sorel; « Dialogue des héros de roman à la maniere de Lucien » (1664) di Boileau; « Dialogue de la lecture de vieux romans » (1671) de Chapelain, ecc., dove si esaminano i rapporti fra storia e romanzo, ciò che dovette meglio esporre l'abate Saint-Réal su cui c'è un ottimo lavoro (1921) di G. Dulong, l'influsso della storia su azioni umane (per es. Mitridate disse che grazie alla lettura di opere storiche L. Lucullus diventò uno dei più grandi capitani del suo secolo) e quello dei romanzi che debbono renderci migliori toccando i nostri difetti per farli guarire.

E sempre in questo secolo abbiamo il primo *Traité de l'origine des romans* (1670) dovuto al dottissimo vescovo Pierre Daniel Huet che leggeva tutto il tempo e una domanda venne rivolta al Re di Francia per nominarne un altro che avesse terminato gli studi. Dall'edizione critica data ad Amsterdam nel 1942 da Arend Kok, discepolo del romanista Marius Valkhoff, risulta che gran parte di questa storia basata, come Huet stesso confessa, sul sommo lessicografo greco Suidas, resiste alla scienza odierna. Infatti gli storici del romanzo Dunlop (1814) e Wolff (1841) sono d'accordo con Huet nell'affermare che l'invenzione dei romanzi è dovuta agli Egizi, Arabi, Persiani e Siriani, a Clearchos, Iamblicos, Eliodoro, Luciano, Achille Tatius, S. Giovanni Damasceno, ecc. Peccato che lo spazio non mi permetta d'insistere sulla derivazione dagli antichi dei racconti, dei romanzi d'amori, eroici, pastorali, satirici, comici, borghesi, politici, storici, ecc. Per ciò che riguarda quelli di *chevalerie* questi sono dovuti ai francesi e hanno come base il più antico romanzo cristiano *Paulus et Thecla*, in cui la donna è una vera eroina, come ha dimostrato recentemente Wilmotte.

•

Il romanzo francese del '600 è stato esaminato anche da stranieri come Körting, Lotheissen, von Würzbach, G. Saintsbury, F. C. Green e se il romanzo francese del '400 e '500 in rapporto con la letteratura italiana venne studiato nel 1895 da P. Toldo, Albertazzi si è occupato nel 1891 di romanzieri e romanzi del '500 e '600, ma non vi ha elencato nemmeno tutte le traduzioni in francese, come per es. *La Fameuse Compagnie de la Lésine* (1604) di Vialardi, vero trattato del perfetto avaro e *Le Vagabond* (1644) di Rafaele Frianoro (P. Giacinto de' Nobili), raccolta di aneddotti sui mendicanti che ebbero molta voga e non restarono senza eco nel romanzo realista francese. Mentre l'influsso delle « novelas exemplares » e di Don Quighotte è già stato oggetto di studio (G. Hainsworth, M. Bardon e J. E. Crooks), sul Decamerone c'è il lavoro di C. Bourland per letterature spagnuola e catalana, ma per quella francese c'è solo quello (1937) su « Tito e Gisippo nella letteratura europea » dovuto a L. Sorieri. Ma se c'è da farsi ancora il lavoro sulla novella e sul romanzo italiano in Francia nel '600, come l'ha fatto E. Koeppel per il '500 nella letteratura inglese e H. W. Streeter per quello inglese nel '700 in Francia e Ch. A. Rochedieu per quello francese in Inghilterra, lavori su traduzioni, ancora più interessante riuscirà un lavoro sui romanzi francesi di argomento italiano. Per questo c'è già un lavoro bibliografico, *Bibliography of the seventeenth-Century novel in France* (New-York, 1931) del prof. Ralph C. Williams, il quale non ci dà però le traduzioni.

Cominciamo con J. P. Camus (1582-1652) vescovo di Bellay consacrato da François de Salles, su cui scrisse (1641) un'opera in 6 volumi. Fra i suoi 200 scritti c'è *Parthenice ou Peinture d'une invincible chasteté, histoire napolitaine* (1621), ma anche *L'Hermite pélerin* (1628), dove si parla del suo viaggio a Roma e Loreto. Come rileva anche il suo critico A. Bayer, Camus è uno fra i primi che tenda con i suoi romanzi « à l'instruction de l'esprit et la correction des moeurs ». Molto noioso è invece il romanzo in prosa e versi *Aventures d'Italie* (1677) di Ch. Coypeau d'Assoucy, tipico rappresentante della *bohème* letteraria del '600, di cui scrisse Boileau nell'*Art Poetique*:

Le plus mauvais plaisant eut des ap-
[probateurs,
Et jusqu'à d'Assouci tout trouva des
[lecteurs.

Catherine Bernard, nipote del Corneille e socia dell'Accademia dei Ricovrati di Padova scrisse tragedie e romanzi fra cui *Le Prince de Sicile* (1680) in 3 volumi, in cui dimostra dell'ingegno e molto spirito d'osservazione.

Gabriel de Bremond ci dà un interessante romanzo epistolare (si veda G. Fr. Singer, *The epistolary novel, its origin, developement, decline and residuary influence*, Philadelphia, 1933) intitolato « Apologie ou les veritables mémoires de Madame Maria Mancini, Connestable de Colonna, écrit par ellemême » (1678), poi un romanzo d'amore « La Contesse de Montferrat et les amours du Comte de Saluces » 1646, poi 1677 ad Amsterdam.

Louis Moreau Du Bail che scrisse anche il romanzo psicologico « Galanterie de la Cour » è autore de *Le Roman d'Albanie et de Sycile* (1626). Vivamente è descritta la passione amorosa nel romanzo *Le Napoletain, ou le défenseur de sa maîtresse* (1682) di De Germont. Il critico G. Clement-Simon loda molto l'opera del Frate François de Grenaille, storiografo di Gaston d'Orleans, traduttore di *Sage Résolu* del Petrarca che ebbe parecchie edizioni e autore del romanzo *Les Caprices héroiques du Loredano* (1644). Bello è il romanzo *La Comtesse de Tende* (1677) dove M.me de la Fayette, autrice del più bel romanzo francese del '600, *La Princesse de Clèves* (1678), dipinge con tanta forza la passione amorosa della Strozzi, parente di Caterina de' Medici. Su questa scrittrice ci sono le ottime monografie di E. Scheuer, H. Fevettini, L. Rea e H. Ashton.

Se non ho potuto scovare il romanzo *La hardie Messinoise* di Henri de Juvenel, interessante doveva riuscire il romanzo basato sulla relazione di Angelo Poliziano *Histoire secrète des plus fameuses conspirations: de la conjuration des Pazzi contre les Medicis* (1697) di Eustache Le Noble de Tennelière, famoso per aver venduto la sua carica di procuratore parlamentare: nel carcere diventò l'amante della « Belle Epicière ». Nicolas Pradon su cui c'è una monografia inglese di Th. W. Busson, è piuttosto autore drammatico e scrisse un solo romanzo *Frédéric de Sicile* (1680) in 2 volumi. Jean de Prechac, consigliere al parlamento di Navarre, scrisse i romanzi d'amore *La Duchesse de Milan* (1682), *L'Illustre Génoise* (1685), *La Noble Vénitienne* (1676) e *Yolande de Sicile* (1678). César Vichard de Saint-Real scrisse il romanzo storico *Histoire de la conjuration des Espagnols contre la république de Venise en* 1618 (Paris, 1671) e quello d'amore *Le Roman de l'Inconnu, histoire napolitaine* (1634).

Ci sono ancora romanzi di autori anonimi. *La belle Marguerite ou les Amours du Duc de Mantoue avec Marguerite Comtesse de la Rovere*, Cologne, 1666; Paris, 1671 (in inglese 1669); *La Princesse héroique ou la vie de la Comtesse Mathilde, marquise de Mantoue et de Ferrare* (1645); *Sophie ou la Veuve vénitienne; Comte Roger; Souverain de la Calabre ultérieure* (1678, 1733, Amsterdam, 1680 e 1755).

Per quanto abbia lavorato parecchi anni a questo così utile volumone bibliografico, il Williams non è riuscito a darci tutto. Così mancano *Amours de Bonne Sforza, reine de Pologne* (1682); *Histoire de Dona Olimpia Maldachini* (1667); *Le Comte de Carmagnola* (1652); *La Princesse Borghese* (1682) in 2 volumi; etc. Ma d'argomento italiano (l'amore di Matilde, principessa di Taranto) è il racconto di Scarron « Plus d'effets que de paroles » e ne *La Vie de Gusman d'Alfarache* di Matthieu Ailemand e in *Ibrahim ou l'illustre Bassa* della Scudèri ci sono episodi e personaggi italiani.

Mentre la vita della Roma antica è descritta da Mailli nel romanzo *Rome galante, ou histoire secrète sous le règnes de Jules-César et d'Auguste* e in *Les Erilès* (Ovidio nella Siberia del secolo di Augusto) di M.me de Villedieu, già dai titoli risulta che quasi ogni provincia italiana ha nel '600 almeno un romanzo francese. Non dimentichiamo che insieme col *Roman comique* di Scarron, col *Roman bourgeois* di Furetière e col *Roman satyrique* di Jean de Lannel, tutti questi romanzi hanno una notevole importanza documentaria. Nella prefazione al suo *Cretideo* (1637) G. B. Manzini scriveva: « Il genere di componimento che romanzo è chiamato dai moderni, è la più difficile (quando sia fatta a disegno dell'arte) e in conseguenza la più stupenda e gloriosa macchina, che fabbrichi l'ingegno, superiore, senza confronto, alla storiografia, all'epopea, alla drammatica, alla lirica ». Ma nel '700 anche il romanzo d'argomento italiano raggiunge in ogni genere un livello più artistico e si fonde col verosimile e diventa ancora più fecondo

Claudio Isopescu

Mostra delle opere recuperate; il "Discobolo" Lancellotti

Mostra d'arte sacra missionaria; B. Hountouaji: S. Pietro e il gallo.

INTUIZIONISMO ED ERMETISMO

Il riscontro delle concomitanze d'aura poetica fra simbolismo francese ed ermetismo italiano costituisce (e non sembre a ragione) uno dei principi metodologici per la intelligenza della nostra poesia pura.

Sul piano più specifico della *poetica*, gli enunciati informatori del simbolismo e quelli dell'arcanismo italiano sono stati più volte riportati, dalla critica contemporanea, sotto l'influsso della speculazione di Henry Bergson, e più precisamente della sua teoria intuizionistica.

Tuttavia il rapporto Bergson-ermetismo viene per lo più frettolosamente indicato senza che ci si preoccupi di uscire dall'approssimazione per stabilire, in termini rigorosi, la sua reale portata, precisando se si tratti di relazione generica o di stretta derivazione.

Come è noto, da certi suggerimenti di Edgar Poe (v. *Idea* n. 5 del 29-1-1950) passati attraverso Baudelaire in Mallarmé e in Rimbaud fino al Valery, si venne enucleando in Francia, sia nelle concrete realizzazioni poetiche sia nella meditazione critica, il concetto di una poesia « pura » ed « essenziale » che poi sostanziò la poetica del cosiddetto ermetismo italiano e che consiste nel ripudiare la teoria romantica della « poésie du coeur » e nel *depurare* l'espressione lirica di tutti gli elementi moralistici, economici, logici, edonistici, ecc.

Con l'intervento di una consapevolezza critica nell'atto della creazione poetica, si cercò l'eliminazione di tutti i moventi extra-poetici, allo scopo di sublimare solo le immagini perfettamente compiute, cioè le « fulgurazioni » liriche.

In Italia, la polemica antidannunziana e anticrepuscolare dava l'abbrivo ad una poesia « chiusa », nemica di ogni facilità; e si instaurava così anche nelle lettere nostre quel clima letterario acutamente avvertito da Renato Serra, e poi definito chiaramente dal Gargiulo, a proposito dell'Ungaretti, come immediatezza ed essenzialità lirica, esigenza di purezza intuitiva, primitività lirica riconquistata, stato di grazia, incanto, ecc.

Poesia dunque della purezza e della innocenza, che nella depurazione di ogni scoria riconosceva una sete di comunicazione col cielo, con l'Essere. Di conseguenza, sul piano formale, si attuava, secondo le conclusioni del Macrì su Quasimodo, la nota *poetica della parola*, che mediante il largo uso del procedimento analogico e metaforico, e l'adozione piena del verso libero, valorizzava al massimo il « logos » puro, cioè ritrovato ed assunto nella sua verginità primordiale di suggestione.

Il concetto dalla poesia come « conoscenza », astratta dai luoghi comuni del parlar quotidiano e dalla fatalità della fenomenologia, veniva così ulteriormente approfondito nel senso che la lirica assumeva un significato ontologico; si parlò allora di una *poetica dell'assoluto*, che quasi si fece teologia quando si tentò disperatamente di esprimere l'ineffabile, l'inadeguabile da umane parole. Fu allora che Carlo Bò pose la famosa identificazione: « la assenza, la poesia », che si risolveva nell'assurdo della « pagina bianca », facile appiglio alla polemica e alla scherno, in quanto deformazione del concetto dell'arte ed esaltazione dell'infecondità.

Anche per il Bergson, l'espressione poetica, pur nata da una inconfondibile individualità, è forma universale dello spirito, poichè il poeta, al di là di ogni effimera e caotica contingenza, si accosta alle insondabili sorgenti del mistero, sfiora l'ineffabilità dell'Essere, coglie con immediatezza l'assoluto, il Vero. Non certo il Vero filosofico, conquistato attraverso il conseguenziale rigorismo di un sistema, ma il Vero intuitivo che sull'altro ha un indiscutibile primato, se non altro in quanto costituisce una fonte di consolazione e di esaltazione per uomini di diversa epoca e stirpe.

Come la poesia pura, così l'intuizione bergsoniana ha dunque valore ontologico: essa supera la relatività del transitorio, penetra la vita stessa delle cose; attuandosi come istinto disinteressato e cosciente, teso all'assoluta perfezione, essa rischiara come lampada viva financo quello che le più alte capacità intellettive lasciano nel buio dell'inconoscibile (cfr. cap. II de *L'Evolution creatrice*).

Tale fascinosa posizione non fu, come è noto, esente da critiche; tra le altre ricordiamo quelle, ad esempio, del De Ruggero, il quale nell'immediatezza dell'intuizione vide una nota di inferiorità piuttosto che di superiorità, in quanto essa presuppone il suo oggetto, ma non lo crea, è « semplice vedere » e non « assoluto fare », coglie lo svolgersi della vita, ma non è, essa stessa, la vita.

Altro cardine delle poetiche simboliste ed ermetiche fu la condanna della poesia come rappresentazione della natura e dei sentimenti in termini verbali, e, per converso, la necessità della *suggestione*, o meglio del *suggerire*.

A questo proposito sono particolarmente indicative le parole del Mallarmé: « Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu a peu; le suggérer, voilà le rêve... ».

Per quel che concerne le lettere nostre, in Ungaretti, Montale, Quasimodo, Luzi si possono indicare in gran numero i climi di suggestione; e anche per Bergson l'arte non deve esprimere o descrivere, ma esclusivamente suggerire. Scrive egli nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*: « Ainsi l'art vise à imprimer en nous des sentiments plutôt qu'à les exprimer; elle nous les suggère... ». E poco oltre, a proposito della musica, osserva: « Si les sons musicaux agissent plus puissement sur nous, c'est que la nature se borne à exprimer des sentiments, au lieu que la musique nous les suggère ».

Su tale linea, le estetiche descrittive e veristiche vengono superate, in Francia e in Italia, dall'esigenza di un linguaggio allusivo, ben distinto da quello pratico che è composto di formule banali e logorate dalla commerciale comunicazione.

Proprio ne « *Le Rire* » di Bergson è avvalorata l'idea, già viva nel simbolismo, dell'impersonalità del linguaggio comune; esso, afferrando dei sentimenti sempre lo stesso aspetto, cade inevitabilmente nella genericità, mentre il linguaggio della poesia è vera creazione espressiva, segno di individualità originale.

Su questo punto, la posizione ermetica dell'*autobiografismo* lirico concorda con l'istanza bergsoniana, lumeggiata nell'*Essai*, di ritrovare oltre le convenzionalità e le schematizzazioni concettuali, i valori immediati, veramente interiori ed essenziali, del nostro più profondo Io.

Raffronti tra la poesia pura e Bergson sono da ricercarsi anche sul piano della versificazione e del ritmo.

Il Bergson infatti, aveva sostenuto nell'*Essai* il principio accademico e retorico del verso come elemento estrinseco all'immagine (e quindi artificio di mestiere) insistendo sulla « regularité du rythme », sui « retours périodiques de la mesure » e sul concetto che le immagini di poesia « ne se réaliseraient pas aussi fortement pour nous sans les mouvements réguliers du rythme ».

Ma proprio contro la regolarità del ritmo chiuso, il simbolismo aveva allora impegnato la sua battaglia in favore del verso libero. Nelle nuove concezioni rivoluzionarie, il verso costituiva l'intima legge musicale dell'immagine, e le dava *forma*, identificandosi dunque con l'immagine stessa e perciò con la poesia.

Sotto l'influenza spirituale del simbolismo Bergson, modificando ne *Le Rire* le sue precedenti convinzioni, riconosceva, sia pure in via indiretta, che il verso (e il ritmo) è sempre legato alla imparagonabile e soggettiva intuizione del poeta, il quale pertanto, se lo crea seguendo le sue particolari necessità espressive. Ne *Le Rire*, infatti, egli accenna alla vita affatto originale del ritmo, sottolineandone il carattere di assoluta novità e, quindi, di indipendenza dalle regole accademiche.

Il parallelismo che, per cenni sommari, abbiamo qui proposto (poetica dell'assoluto, immediatezza dell'intuizione, poesia del suggerire, verso libero) non va tuttavia soverchiamente accentuato: la poesia matura per esigenze proprie che solo in parte aderiscono a postulati filosofici. E' certo comunque che il rapporto Bergson-simbolismo si manifesta assai più operante di quello Bergson-ermetismo: che, dal canto suo, si realizza con maggiori accentuazioni sul piano della comune poetica, che non su quello delle singole voci liriche.

Del resto, un rapporto di stretta derivazione dal Bergson è respinto anche per i simbolisti da uno dei più qualificati studiosi francesi, il Raymond: « ...les analogies que présente l'oeuvre du philosophe avec celles des poètes attestent dans la majorité des cas une parenté de la pensée spéculative et de la littérature, *sans qu'il soit permis de conclure à un rapport de cause a conséquence*. (« De Baudelaire au Surrealisme », pp. 78-9).

Se un legame di causa ed effetto è negato per le lettere francesi, tanto più esso deve essere nettamente escluso per la poesia ermetica, che con l'intuizionismo del Bergson presenta solo un *accostamento* e giammai una imprescendibile *dipendenza*.

Ma, indipendentemente dal Bergson, in altra sede (*Rivista di Critica*, a. I, n. 1), abbiamo chiarito come lo stesso simbolismo e persino l'opera di Mallarmè devono essere riguardati come un importante *precedente*, non come un perentorio *determinante*, della moderna poesia italiana.

Chi ha indagato senza pregiudizi il senso della ricerca che dal cosiddetto decadentismo, attraverso le formulazioni crociane e l'antipositivismo del primo Novecento va fino alla *Voce*, ai crepuscolari, ai futuristi e alla *Ronda*, sa bene che il fenomeno dell'analogismo italiano, nonostante gli innegabili influssi stranieri, deve essere storicamente legittimato nell'ambito della creatività italiana.

Mario Petrucciani

OPERE D'ARTE
CHE RITORNANO

Non si poteva immaginare, per la ripresa delle Mostre d'arte a Roma, un fatto più importante di quello della "II Esposizione Nazionale di opere d'arte recuperate „ inaugurata a Palazzo Venezia e che permetterà agli italiani, fino al termine dell'anno in corso, di riaccostarsi a questi capolavori sui quali poche speranze si nutrivano dovessero rientrare in Patria. Molti, anzi, anche tra gli specialisti, non conoscevano direttamente queste opere emigrate in condizioni eccezionali, nel tragico periodo dell'occupazione tedesca ed è bene che proprio gli studiosi, talvolta costretti dal molto lavoro a rimandare l'esperienza diretta di fronte ai quadri e alle sculture, profittino di questa felice occasione per riproporsi quei problemi stilistici che le opere stesse suscitano, tanto più vivamente quanto più essi nascano dal capolavoro interrogato direttamente, senza gli schermi delle riproduzioni e il corredo della critica col quale sempre un'opera studiata a lungo ci si presenta.

Chi aveva, per esempio, mai visto il « Discobolo Lancellotti » se non nelle molte riproduzioni e nelle trattazioni scientifiche? Credo che, degli stessi archeologi, alcuni ancora chiudessero nel cuore il vivo desiderio di conoscere direttamente quest'opera fondamentale per lo studio dell'arte antica, nella speranza che la celebre scultura potesse un giorno campeggiare al centro d'una delle maggiori sale di qualche nostro Museo.

Ed eccola qui, nella ovattata signorilità d'un salone di Palazzo Venezia, nel suo biancore d'avorio, integra testimonianza di quel che dovette essere il capolavoro bronzeo di Mirone. Di fronte a questa statua, che pure non è se non una copia, tuttavia di abile maestro), le idee che ci eravamo fatti sulla perduta statua mironiana ricevono concretà saldezza e si precisano d'un tratto: l'insigne marmo, oltre tutto, ha su di sè il peso d'aver permesso la giusta ricostruzione del gesto dell'atleta che non guarda assurdamente innanzi, ma segue col capo e col volto perfetto il moto armonioso delle forti braccia. La coerenza compositiva del bellissimo nudo è, così, d'improvviso riconquistata innanzi a noi che volentieri dimentichiamo il tronco di palma di sostegno e il goffo spuntone di marmo che sostiene le dita fragili della mano sinistra, presso il ginocchio.

Si direbbe che chi ha scolpito questo marmo abbia avuto sott'occhio l'originale, ne abbia spiato la sintetica eppur vibrante anatomia, la somma semplicità degli accenni naturalistici, la giustezza impressionante di certi particolari, come il piede sinistro che striscia in terra nella dolcezza d'un passaggio istantaneo e che certo dovette sorprendere, e forse sconcertare, i contemporanei.

Quante fantasie di grandi artisti si sono abbeverate all'arditezza, per allora inaudita, di quel braccio destro sospeso nell'aria a stringere il disco? Quanti scultori, per secoli, hanno sognato di raggiungere una simile « misura » che, nell'atto di sembrare colta sul vero è invece « creata » anzi, « costruita » nella geniale intuizione del grandissimo scultore! Cadono, di fronte a questo marmo, le copie e le derivazioni minori, che non ne hanno la suggestione e la compiutezza o già accusano, nell'Ellenismo, una ricerca meno pura del giuoco muscolare che qui, invece, è inteso ancora con una punta d'arcaismo che rammenta certi particolari stupendi delle sculture di Olimpia.

In fatto d'arcaismo, per quanto riguarda, invece, l'arte Medioevale e Moderna, ecco i grandiosi scomparti del Polittico di Vipiteno già nel Museo Civico di quella città, provenienti dall'antica parrocchiale: essi sono qui, nell'asciuttezza del disegno nordico, nella severità narrativa d'una pittura profondamente religiosa: brilla invece di cortigiana sensualità il gustoso ritratto di Gabriella d'Estrées e d'una giovane dama al bagno, nella raffinatezza bronziniana d'un maetro della scuola di Fontainebleau, così importante, per noi, a documentare l'influsso italiano alla corte di Francesco I quando il Rosso fiorentino, il Primaticcio e Benvenuto Cellini tenevano il campo a Parigi.

Altrove, invece, è la sontuosità veneziana del Cinquecento, è il fulgore del pennello di Rubens: come nella bellissima « Antiope », del Veronese di perfetta conservazione, nella luminosissima « Leda » del Tintoretto della collezione Contini Bonaccossi e nel grande ritratto d'un Principe Doria a cavallo, impetuoso saggio del Rubens.

Alcune tele hanno poi singolare valore documentario: come la stupenda « Santa Cecilia » del Cavallino, eccezionalmente firmata e datata al 1645 un tempo nella chiesa di Sant'Antonello delle Monache a Napoli.

Tornano fra noi, per merito di questa mostra, anche alcuni degli arazzi del Quirinale, di varie fabbriche cinquecentesche, rari esempi di quest'arte nel periodo che da Raffaello, con i celebri « cartoni » per la Sistina, dette nuovo aspetto alla composizione tessuta: e tornano, rintracciate dopo pazienti e difficili ricerche, preziose terrecotte Borgnagrine, facile bottino di ufficiali germanici non dimentichi d'aver assistito alle lezioni di archeologia nelle dotte università del Reich.

Questa, insomma, è una mostra d'arte antica: ma è soprattutto, crediamo, un monito che va oltre le dolorose vicende della guerra recente: nella serena bellezza delle opere recuperate, essa dovrebbe insegnare all'umanità che tutto è possibile strappare con la violenza o le subdole arti, tranne il prodotto del genio che, seppure vive imperituro sotto ogni cielo, rappresenta ciò che v'è di più sacro per un popolo.

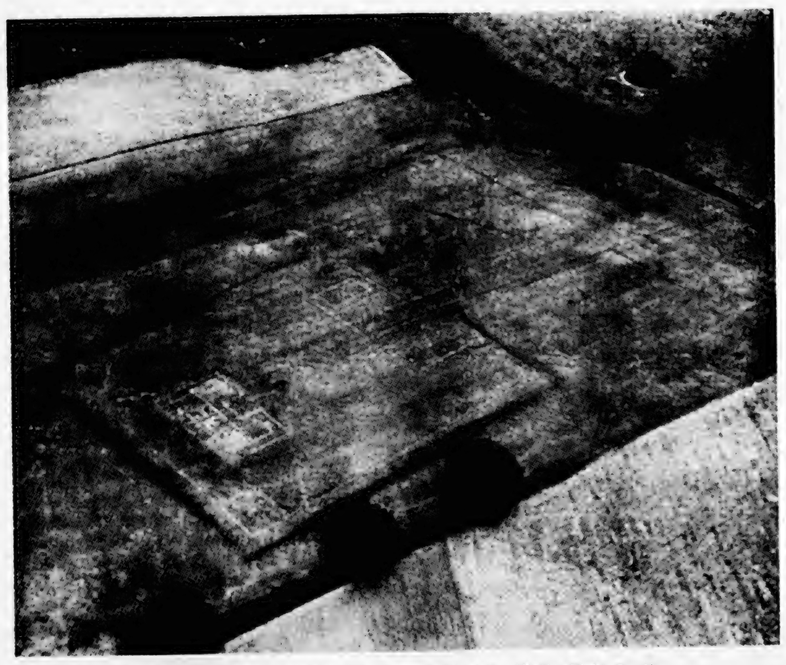
Ed è singolare come avvenga, in ogni circostanza di questo genere, quasi un ideale conferma dell'aria « di famiglia » che queste opere assumono ogni volta che le rivediamo nei nostri musei e gallerie: quella segreta rispondenza che passa tra l'opera d'arte e l'ambiente in cui è stata creata ecco, balza fuori dalle tele e dalle sculture come richiamo perenne alla nostra storia.

Con essa rinasce anche quel rapporto concreto che determina il particolare momento della storia della cultura a cui l'opera appartiene, si fa anzi presente e vivo per le conseguenze che ciascun capolavoro ha prodotto nel tempo successivo, per il solo fatto di esistere da secoli in un luogo, ed aver creato, in tenaci innesti, una lunga e gloriosa filiazione di opere.

Chi visiterà questa mostra sarà necessariamente portato a riflettere su queste e su altre, pur dolorose constatazioni per concludere che l'opera, anche se vive una propria ideale vita indipendente, è tuttavia l'espressione genuina di forze autentiche rampollanti dal suolo nativo, nè lo sforzo di ricostruire attorno ad essa, artificiosamente, ambienti e luoghi patri, vale a togliere quella segreta malinconia che vediamo aleggiare attorno alle nostre pitture e sculture quando ci accade di contemplarle in altri climi.

Come rabbrividisce un nudo di Botticelli nella nebbia di Londra o, nel massiccio museo di Berlino, si ammanta freddolosa una « Venere » di Tiziano, lontana dalla dolce temperie del nostro divino paese!

Valerio Mariani



Una fotografia aerea: La villa romana di Watts Wells Field South

Esposizione d'arte sacra missionaria - Frank Wesley; La Maddalena

Foto aerea e ricerca archeologica

Sfogliando in questi giorni il bel volume dedicato alla ricostruzione del patrimonio artistico italiano apparso sotto la cura del Ministero della Pubblica Istruzione con i bei tipi del Poligrafico dello Stato, mi sono domandato se le distruzioni subite non potessero essere ricompensate da qualche altro piccolo vantaggio che si sarebbe potuto trarre dalla guerra. Mi son domandato cioè se la guerra non abbia dato ai cultori dell'archeologia e dell'arte un qualsiasi piccolo conforto all'infuori della distruzione di tanti e tanti insigni monumenti d'arte. Perchè sfogliando il volume, l'anima rimane inorridita da ciò che è accaduto a Napoli con la chiesa di Santa Chiara, con il bel monumento degli Eremitani di Padova, con la basilica di San Lorenzo a Roma, con il Camposanto di Pisa e con altri maggiori e minori monumenti che si sono trovati un pò dappertutto nel cammino delle linee di guerra. E la mente è fuggita subito verso Palestrina dove il bel tempio della Fortuna Primigenia venne alla luce nel suo splendore proprio in seguito ad un bombardamento che avrà forse distrutto, prima di arrivare nella valle del Sacco, altri monumenti simili a quelli citati ed altri non rammentati ma ben conosciuti da tutti. E dalla rovina della bella cittadina verso cui, prima della guerra si dirigevano tutti gli archeologi italiani e stranieri che volevano vedere ed intuire la rinnovata arte italica all'età di Silla, venne fuori, in quel triste quattro giugno 1944, tutto lo splendore di ciò che era veramente architettura sillana. Chi visita oggi questo monumento, a distanza di circa sei anni, trova invece del desolato paesaggio lasciato dalla guerra o della confusione di case che si erano annidate sopra le rampe e nelle larghe nicchie, tutta l'ossatura di ciò che era il primitivo tempio della Fortuna Primigenia. Ed è per la prima volta che un monumento esce da un bombardamento non danneggiato bensì chiaramente messo in luce, quasi volutamente disteso sui pendii per essere meglio studiato ed ammirato. La pazienza dell'arch. Fasolo e del dott. Gullini avrà fra poco un buon risultato nel plauso con cui verrà certamente accolto il loro volume sul complesso monumentale che ci è stato rivelato.

Dal tempio della Fortuna Primigenia, la mente fugge ad altri risultati buoni che la guerra ci ha offerto attraverso le fotografie aeree. Il grande sviluppo della fotografia aerea si è verificato proprio durante quest'ultima guerra. Il pilota che doveva sorvolare centinaia di km. per individuare gli eventuali concentramenti di truppe, i loro movimenti e le linee su cui esse avanzavano o si ritiravano, faceva sì che l'apparecchio di presa funzionasse per lunghissime distanze.

Da queste fotografie aeree risultava qualche volta che la superficie della terra, pur non offrendo nessun obbiettivo militare, presentava una serie di punti o linee che sulle carte topografiche non risultavano affatto. Per il tecnico della fotografia aerea questi punti non avevano nessun interesse. Ma tra gli ufficiali anglo-americani che prendevano parte alla guerra, v'erano anche studiosi di topografia e di archeologia ed era solo per loro che questi punti presentavano un grande interesse. I lunghi tracciati delle Puglie, le sottili striscie che si diramavano sulla superficie della terra pugliese rappresentavano tutta una storia del dominio romano e del suo sforzo di formare di queste terre il granaio dell'Italia. Era la *centuriatio* di cui, fino alla fine di questa guerra non si aveva alcuna notizia nell'Italia meridionale. Erano le tracce di quel lavoro di divisione della terra *per limites* di cui non si poteva avere alcuna prova studiando la superficie ad occhio nudo. La fotografia aerea svelava allo studioso proprio ciò che al suo occhio sfuggiva sempre. Ancora più lontani nel tempo ci conducevano queste fotografie; esse ci mettevano di fronte tutto un mondo esistente agli inizi dell'età neolotica per condurci fino ai giorni d'oggi. E ancora una volta l'archeologia ritornava al grande esperimento che già dal 1925 un sacerdote, Père A. Poidebard, aveva fatto nel deserto siriano.

Verso il 1925, Père Poidebard stava studiando la linea di frontiera tra il mondo romano e quello ancora non sottoposto al suo dominio, nella terra deserta della Siria. Dopo lunghe e infruttuose ricerche per poter arrivare al vero confine romano, egli si decise ad utilizzare, per la prima volta nel campo archeologico, l'aereo. Risultato: i suoi poderosi volumi sulle tracce di Roma nel deserto della Siria apparsi nel 1934. Un nuovo metodo i cui risultati entusiasmarono tutti gli archeologi e specialmente quelli che dovevano fare i conti, nelle loro ricerche, sia con la lontananza sia con la sabbia che tutto nascondeva sotto le sue ondulazioni. Si credeva che molti dubbi dell'archeologia sarebbero stati chiariti in questo modo. Disgraziatamente l'entusiasmo non mancò, ma anche i dubbi archeologici rimasero, che pure con il nuovo metodo si sarebbero potuti evitare. Quasi nulla si fece per seguire il metodo di Père Poidebard; solo qualcosa si tentò in Africa e qualcosa in Inghilterra da parte del maggiore G. W. G. Allen. I grandi dubbi del *limes* romano rimanevano ancora al punto in cui li aveva lasciati nel 1926, il Fabricius. Ciò che si faceva in Inghilterra era talmente poco di fronte a ciò che era da fare dappertutto che lo sforzo dei due pionieri, Père Poidebard e il maggiore Allen, rimaneva senza eco. Non per questo il Père Poidebard cessò di seguire il suo metodo. Anzi lo perfezionò. Ancor oggi egli lavora instancabilmente nella ricerca del porto di Cartagine africana. I suoi risultati, oggi, come nel volume del 1934, sono sempre pieni di insegnamento. Ciò che l'occhio libero non può dirci, l'altezza di qualche migliaia di metri e un buon apparecchio fotografico ce lo svela con precisione sorprendente. Le ombre delle diverse ondulazioni del terreno, l'erba che cresce più alta laddove vi fu un centro romano o anche anteriore, dà subito il segnale di un monumento che vi si nasconde. E' proprio in base a questi due indizi che il Richmond fece appello, per lo studio del *Vallum Hadriani*, alla fotografia aerea. Ed i suoi risultati furono ottimi. In base alla fotografia aerea fatta durante la guerra in Italia, il prof. Braillond pubblicò i suoi ricchi articoli sulla *centuriatio* nella regione delle Puglie. Il perfezionamento apportato dalla guerra alla fotografia aerea, si ripercuoteva negli studi.

Ma uno tra i più grandi eventi nel cammino di questo metodo è un recente volume dovuto ad un altro francese, col. Baradez, dell'aviazione francese. E' il famoso volume *Fossatum Africae*, termine rimasto quasi sconosciuto finora agli archeologi « africani ». E le provincie romane dell'Africa ebbero una bellissima schiera di studiosi di tutte le nazioni, in prevalenza francesi. Nomi della fama di Gsell, Tissot, Gauckler, Carcopino si trovano in questa lista. Tutti avevano tentato di restituirci la *facies* del dominio romano in Africa. Si era fatto veramente moltissimo. Eppure la rivelazione di ciò che fu il genio romano in lotta non solo con le *gentes* ma con il clima, con i sistemi di sfruttamento del terreno in queste provincie, venne soltanto nel 1949 con il volume di Baradez, libro che segna per molti altri problemi del *limes* romano nell'Impero, non punto di partenza, come egli modestamente dice, bensì punto di arrivo.

Nei suoi voli, destinati più ai problemi agricoli e militari che alla ricerca archeologica, il Baradez osservò una grande linea che seguiva per quasi un centinaio di Km. la direzione N.-S., in mezzo all'Algeria. Cercando nel famoso *Atlas* dello Gsell per vedere che cosa volesse dire questa linea tra Mesarfelta e l'antica *Thubunae*, vi trovò qualche indicazione che parlava di condotte d'acqua, di piccole strade, senza nesso tra di loro. Lo stesso aveva osservato laddove il deserto lotta con quella scarsa vita che segna la terra produttiva dell'Africa, verso Mlili: una lunga linea in forma di un fosso che si prolunga per quasi 100 km. tra il deserto del Sahara e il mondo. Appena finito il turbine della guerra, il colonnello si trasformò in aiuto archeologo del benemerito prof. Leschi e iniziò i suoi piccoli sondaggi sulla linea che gli aveva dato il primo dubbio. Vi trovò, tra Mesarfelta e *Thubunae* un ben fortificato *vallum*, lo stesso che s'incontra ovunque l'Impero romano segnava i suoi permanenti o flessibili confini. La stessa fattura egli trovò anche verso Mlili, laddove altri, prima di lui, in modo errato credevano di poter fissare il conosciuto *castrum* di *Gemellae*. Altri voli, altre scoperte: piccole fortificazioni, strade legate in triangolo (« les voies de rocade » per dirla in termine militare), tracce di irrigazione, centri di captazione delle acque tanto necessarie in queste zone di grandi piogge e di lunghi periodi di siccità. Un mondo nuovo, un mondo scom-

(*continua a pag. 7*)

Dinu Adamesteanu

PAUL VALÉRY CRITICO

In due precedenti articoli pubblicati su questo periodico abbiamo studiato la personalità di Paul Valéry sotto un duplice aspetto: quello del *pensatore* e quello del *poeta;* e chi ha avuto la amabilità di leggerci ricorderà che, se abbiamo confermato senza riserva il giudizio positivo sul secondo, abbiamo formulato senza ambagi un giudizio negativo sul primo.

In questo terzo articolo ci proponiamo di studiare la personalità di Valéry sotto un altro aspetto ancora: quello del *critico*, lasciandoci scortare da un saggio di Maurice Bémol dedicato, appunto, al metodo critico di Paul Valéry. (Clermont-Ferrand, G. De Bussac, 1950).

Prima di entrare in *medias res*, sarà opportuno accennare al criterio seguito dal Bémol in tale suo lavoro, criterio che consiste nell'aver diviso la materia in tre grandi parti: la critica operata da Valéry nei riguardi dei suoi Maestri, quella nei confronti degli Altri, quella infine concernente se stesso.

E' noto che suoi Maestri furono Mallarmé, Poe, Leonardo da Vinci, Descartes, Degas, Pascal, Nietzsche, Wagner e Racine, e che durante tutta la sua vita egli non cessò di compiere le più sottili indagini, le più acute ricerche sulle opere di questi grandi artisti e pensatori, orientate da un metodo cosiddetto psicologico, tendente ad una spiegazione dell'arte e dello spirito creatore mediante l'uso generalizzato dell'autocoscienza». Intrecciando scienza ed arte, riflessione e immaginazione, se da una parte il Critico adopera i mezzi usuali dell'analisi e della sintesi, dall'altra il Poeta costruisce i personaggi della sua Commedia Intellettuale per svelare il mistero della creazione filosofica artistica e letteraria. Scarso il contributo della storia e della biografia, preminente il fattore psicologico che, nella ricostruzione di quegli spiriti magni, rivela l'essenza e la sostanza dell'anima stessa valéryana.

Il Critico-Poeta cerca di carpire all'opera ogni segreto, procura di rifarla a suo modo, si sforza di ripetere l'atto che l'ha creata e in pari tempo riflette su se medesimo nel momento in cui esegue questa operazione. Al centro di essa sta, dunque, l'autocoscienza.

La critica degli Altri, ossia di coloro che non furono propriamente i Maestri di Valéry ma dei quali egli ebbe occasione di scrivere o parlare in circostanze varie, sia direttamente sia incidentalmente, a titolo di curiosità o d'informazione, è sistematizzata dal Bémol in quattro categorie: ritratti, schizzi, problemi e cenni. Tra i ritratti, saranno da comprendersi l'elogio di France pronunciato all'Accademia francese il 23 giugno 1927 e in cui non senza artificio l'elogiato non viene mai nominato, i discorsi in onore di Goethe e di Voltaire, gli studi su Sthendal e su Flaubert. Tra gli schizzi, la conferenza su Villon, la notizia riguardante Pontus de Tyard, i saggi su Verlaine, Huysmans, Verhaeren, Proust, Brémond, Fabre e Servien. Tra i problemi, quello della forma — anteriore e superiore al contenuto — a proposito di Bossuet; quello dell'oblio cui sono condannate le opere letterarie, a proposito di una parola di La Fontaine; la psicologia della società vista attraverso le *Lettres persanes* di Montesquieu; la psicologia della conoscenza descritta attraverso l'opera di Svedenborg; il problema della conversione esaminato nella personalità di Huysmans e il problema degli influssi in quella di Baudelaire. Tra i cenni saranno da ricordare i riferimenti a Petrarca, Cipriен, Ronsard, Corneille, Shakespeare, Boileau, Manet, Saint-Simon, Rousseau, Hugo, Rimbaud, Louys e Gide. Il risultato di questi studi minori è, al pari dei maggiori, la riflessione e la meditazione sulla personalità di prosatori e poeti di primo e di secondo piano, la riedificazione del genio e dell'ingegno ottenuta mediante ritratti e schizzi letterari d'ordine individuale e mediante la delineazione di problemi di carattere universale. Ed è ovvio che tale risultato conduca a sua volta alla impostazione di una teoria generale dello spirito, di cui la creazione artistica e la creazione filosofica non sono che manifestazioni e il cui fine ultimo è in definitiva la conquista dell'autocoscienza. Anche qui, inoltre, la psicologia e la fantasia si intessono e imprimono il suggello della soggettività alla mera oggettività del fatto e del dato, alleando il còmpito dell'artista a quello del savio, sotto la sovranità dell'Io, che analizza ed immagina ad un tempo. La storia e la biografia sono sottoposte alla psicologia, che le illumina ed interpreta dando largo campo allo studio delle imitazioni e degli influssi, prodotti dagli spiriti più rappresentativi di un'epoca e di un paese, veri e propri «agenti di modificazione», e guide dell'umanità.

Dalla critica dei Maestri alla critica degli Altri, dalla critica degli Altri alla critica di Sè. Quest'ultima riguarda particolarmente il valore critico delle teorie generali del Valérysmo, delle teorie estetiche e delle teorie psicologiche del Valéry.

Riferendoci a quanto in proposito abbiamo scritto studiando la sua figura di pensatore, ricorderemo che il Valerysmo è rappresentato dalle quattro teorie generali del linguaggio, della letteratura, della filosofia e della storia.

Quanto alle teorie estetiche, va posto in rilievo il rapporto tra critica d'arte e critica letteraria in primo luogo, ed in secondo luogo tra tutte le forme della critica, posto che insomma tutte le arti vivono di parole — come dice Valéry — e che ogni cosa esige che le si risponda. Sarà una critica d'arte basata sull'impressione e la sensazione, corretta tuttavia dalla saldezza dei principi; sarà un giudizio formulato da uno spirito positivo, che dovrà ciononostante arrestarsi di fronte a quel tanto di mistero e di segreto che ogni capolavoro cerca di serbare gelosamente in sè e che è riluttante a svelare anche al critico più illuminato; sarà una critica orientata verso la scienza dei fenomeni artistici, ivi compreso l'occhio stesso dell'artista, la sua facoltà visiva, il suo apparato sensorio; sarà un giudizio espresso in un linguaggio rigoroso e preciso come quello, ad esempio, di marina e di caccia... Per la critica letteraria è di somma importanza lo studio parallelo delle altre arti, principalmente della musica che tanto ha influito sulla poesia e della pittura sulla narrativa, considerata la solidarietà esistente tra le varie manifestazioni del Bello, così stretta, da poter concepire una «Storia unica delle cose dello spirito», dove, in luogo di classificare gli artisti a seconda delle diverse forme d'arte cui si dedicarono, la classificazione avverrebbe secondo i vari tipi di spirito da essi rappresentati. La critica della poesia potrà ben fare a meno dei sussidi fonetici, degli elementi biografici e di quant'altro non attiene ai «problemi organici dell'espressione e dei suoi effetti», poichè i veri personaggi di una lirica sono «il vigore o la dolcezza dei versi».

Le teorie psicologiche di Valéry, continuazione e integrazione della critica, si basano su questo problema fondamentale: «Come rappresentarsi uno spirito?». Un punto di vista potrebbe essere quello della relazione intercorrente tra coscienza ed inconscio; un altro, quello della differenza tra ordine e disordine; un altro ancora quello del dualismo essenziale in ogni essere umano. Ma la risposta alla domanda può essere data solo ponendo innanzi tutto il principio che «non ci si può rappresentare lo psicologico se non per mezzo del fisico», vale a dire utilizzando sia pure metaforicamente la conoscenza del corpo, della natura, del mondo esterno, e cioè la scienza dell'oggetto. Un secondo elemento è fornito dall'esame della persona, della personalità, dell'Io, col suo temperamento e il suo carattere, coi suoi vizi e le sue virtù, tra cui predominano nella formazione dell'individuo l'invidia e l'orgoglio, causa prima degli influssi, che costituiscono il nutrimento dell'individuo stesso il quale, se dotato di originalità, lo *digerirà* senza lasciarne traccia. Il leone — dice il Poeta — è fatto di montone assimilato. Ma non è detto che la personalità stia proprio tutta nell'opera; e come lo potrebbe, se anche tra quel che giornalmente pensiamo e facciamo, e noi stessi, corre sempre un certo divario? La persona sfugge, e vano sarebbe il tentativo di trovarla integra e pura nella storia della sua vita. Il problema è dunque senza soluzione? Un criterio valido per il critico rimane quello di ricostruire il funzionamento dello spirito dell'autore, di scoprirne il metodo, che è poi la sua vera e propria personalità. A mio avviso — ha scritto Valéry — la più autentica filosofia non consiste tanto negli oggetti della nostra riflessione, quanto nell'atto stesso del pensiero e nella sua manovra.

Se la critica è filosofia, e se il sistema filosofico di Paul Valery è passibile dei rilievi che ci siamo permessi di fare nell'articolo su Valéry pensatore, il suo metodo critico offrirà il fianco agli stessi appunti da noi formulati in quella sede.

Dalla esposizione del ricco materiale offerto dal paziente e preciso Bémol, emerge indiscutibilmente una ricchezza di intenzioni e di idee, di concetti e di illuminazioni che fanno del cosiddetto Valérysmo qualcosa di assai affascinante. Ma, secondo il nostro modesto parere, lo sforzo intellettuale del Poeta dell'Intelligenza più che in una salda costruzione di natura speculativa si risolve in una pirotecnia dove i colori si confondono col fumo e il tutto si disperde nell'aria serena di una notte d'estate. Non si può filosofare se non si ha fede nella filosofia e nella storia, non si può far critica se si diffida del linguaggio e se si assume un atteggiamento nichilista verso il fatto letterario nella sua generalità. Lo studioso può rimanere sedotto dalle forme di inaudita eleganza di cui Valéry si serve per dar corpo alle varie teorie che siamo venuti esaminando, ma deve pur riconoscere in queste errori e contraddizioni che ad un attento studio si fanno ben palesi. La riflessione e la meditazione valeryane, prive come sono anche esteriormente di sistematicità sono note occasionali e marginali che non fanno dottrina, ma concorrono a meglio caratterizzare le vedute, le tendenze, gli stimoli, le reazioni di una eccezionale personalità di poeta, il più puro che ai nostri tempi abbia dato la Francia.

La rapsodica sua speculazione è, del resto, la riprova che in questo Paese lo studio dell'estetica e della storia è ancora fermo su posizioni da noi superate, anzi, in via di superamenti ulteriori. Che dire di un metodo critico il quale si fonda sulla psicologia, scienza descrittiva e non speculativa, e che, nell'intento di ricostruire il congegno creatore del capolavoro, trascura l'ufficio proprio della critica: la valutazione della Bellezza? Come si può parlare di una forma anteriore e superiore al contenuto? Ed è un problema estetico l'oblio cui sono soggette le opere letterarie? E merita di essere elevato a dignità scientifica il problema degli influssi che, del resto, lo stesso Valéry, dopo avergli dato tanta importanza, in un successivo ripensamento genialmente risolve? La critica non deve arrestarsi di fronte al mistero e al segreto dell'opera, chè proprio quando riesce e svelarli assolve la sua mansione, diremmo, d'istituto, ma può invece con tutta tranquillità fare a meno di occuparsi della conformazione dell'occhio dell'artista, in quanto ciò non lo riguarda in alcun modo. Essa, inoltre, giudica sempre del fatto estetico singolo e del singolo autore, e la storia, che coi suoi giudizi narra, è sempre una serie di storie individuali, non una storia di tipi spirituali, che sarebbe una effimera e vuota tipologia, un'astrazione così mostruosa da non potersi neppure immaginare! La critica, infine, non ha nulla da chiedere, neanche metaforicamente, al mondo esterno, dacchè suo oggetto non è altro che il dato artistico da criticare.

Renato Mucci

(Gli articoli del Mucci su *Valéry pensatore* e su *Valéry poeta* furono pubblicati da IDEA rispettivamente nei numeri del 7 maggio e del 19 giugno c. a.).

Mostra delle opere recuperate; Hans Mueltscher: Andata al Calvario

DANTE E LA SUA OPERA
nella poesia ungherese

Prima di esaminare la questione del culto ungherese plurisecolare per il Poeta vorrei accennare, sia di sfuggita, ai passi della *Commedia* in cui l'Alighieri ricordò il nostro Paese ed eternò cose, fatti e persone connessi con la storia d'Ungheria. Invero le cose d'Ungheria non gli sfuggono, anche perchè la corona di questa terra è legata alla corona dei regni di Napoli e di Provenza, con i quali il Comune fiorentino è in buoni rapporti. L'Ungheria non è più la tremenda Pannonia, barbara ed impenetrabile: è una terra beata, se non è afflitta dal mal governo.

A Foggia, probabilmente, Carlo Martello, primogenito di Carlo II d'Angiò, riceve il diploma di investitura di re d'Ungheria e Dante ne sente grande gaudio. Carlo Martello non può prendere possesso del suo regno conteso dal suo rivale Andrea III. Intanto pare accertata la dimestichezza di Dante col giovane re Carlo Martello cui il Poeta offre in omaggio una sua canzone. Il re gradisce l'omaggio e durante la sua permanenza di venti giorni a Firenze l'Alighieri si guadagna la stima del sovrano e l'ama molto, e quando compie il poema sacro, ricorda tuttora il giovane Re e lo eterna nel cielo di Venere, dove Carlo Martello gli rinnova la stima e l'amicizia:

> Assai m'amasti, ed avresti ben onde;
> chè, s'io fossi giù stato, io ti mostrava
> di mio amor più oltre che le fronde
> Par. VIII, 55

E' con parola amica che Carlo Martello parla a Dante nel Paradiso e l'accento nostalgico vi prevale:

> Fulgeami già in fronte la corona
> di quella terra che il Danubio riga,
> poi che le ripe tedesche abbandona...

Morto Carlo Martello nel 1295 ed Andrea III nel 1301, la successione al trono d'Ungheria passa al figlio di Carlo Martello, Carlo Roberto. Ma Venceslao IV, re di Boemia, fa coronare re d'Ungheria il proprio figliuolo Venceslao V. Carlo Roberto, assistito dal papa, dai cumani e dai tartari, entra finalmente in possesso del regno di Ungheria nel 1308 e vi regna fino al 1342. A Dante non sfuggono le vicissitudini del regno danubiano e nel cielo di Giove fa esclamare all'aquila:

> Oh, beata Ungaria, se non si lascia
> più malmenare!
> Par. XIX, 142

Queste terzine sono diventate molto celebri in Ungheria, essendo entrate nel patrimonio dei valori più intimi della nostra cultura e servono tuttora come voto per una ripresa morale della Nazione, tante volte funestata, nel corso della sua storia, da malgoverni stranieri.

•

Sullo scorcio del Mille il popolo magiaro, affacciatosi al teatro della storia europea, ancora mezzo nomade, per volontà del suo primo Re Stefano, abbracciò il cristianesimo cattolico di rito latino come norma di vita. Il primo Re ebbe poi la canonizzazione, aprendo così la splendida schiera dei Santi nazionali, provenienti dalla dinastia degli Arpad. Santo Stefano cinse la corona dal papa Silvestro II, atto decisivo per il destino del suo popolo con cui suggellò l'inserimento definitivo della sua Nazione nella comunità della civiltà occidentale, non senza aver respinto prima gli allettamenti della Corte di Bisanzio, cioè dell'Oriente.

Nel corso dei secoli il popolo ungherese andò sempre più assimilandosi il patrimonio spirituale, racchiuso nel cristianesimo, che efficacemente contribuì all'incivilimento della gente ungherese. In tale guisa le naturali tendenze mistiche del genio magiaro vennero potenziate da quel mirabile sistema di fede e equilibrio morale. Ne seguì come riflesso naturale il suo istintivo interessamento per gli igniferi dell'umanità le cui opere assunsero i modi di manifestazione più genuini del cristianesimo: San Francesco d'Assisi e Dante Alighieri. Non si tratta dunque di una mera combinazione se il primo codice manoscritto in lingua ungherese, rimastoci in una copia del principio del Quattrocento, contiene la traduzione dal latino del testo corrispondente ai «Fioretti» di San Francesco.

La predilezione per la figura del Vate italiano si sviluppò sempre più in profondità, nel senso di un vero culto per assurgere al candore di una devozione quasi religiosa. Dai rari e sporadici rilievi di teologi, diplomatici e uomini di Stato questa simpatia s'allargò al punto che le figurazioni relative a Dante discendevano e penetravano fin negli strati più umili della società. Da curiosità iniziale di pochi letterati la «febbre» dantesca si affinò ad una ricerca sistematica e non solamente degli studiosi in materia, bensì — specie nell'Ottocento — essa impegnava tutte le categorie sociali, dagli umili insegnanti elementari e cappellani della puszta a pubblicisti, scrittori, presuli, ministri e allo stesso Principe Primate di Strigonia. Parallelamente a questo processo di comprensione sempre più vasta s'inizia il lavoro, amorosamente curato, della versione delle sue opere. Codesto fervido culto di ammirazione si approfondì ancora quando anche i poeti delle più svariate correnti attinsero ispirazione alla vita e al capolavoro del grande Fiorentino.

Che poi tale esperienza non rimase a fior d'acqua, ma si alimentò di linfe intime, viene confermato dal fatto che anche i maggiori poeti dell'Ungheria, antichi e moderni, risentirono l'alito vivificatore dello spirito dantesco, forgiandone mirabili liriche, cangianti della gamma di tutti i generosi sentimenti umani.

Dai primi contatti degli Ungheresi con la *Commedia* al Concilio di Costanza i filoni danteschi ci conducono attraverso la letteratura religiosa del Quattro e Cinquecento. Il grande Cardinale Pietro Pázmány se ne valeva della sua autorità per confutare i predicatori protestanti. Però il pensiero di una traduzione di Dante nacque soltanto in Gabriele Döbrentei nel 1807.

•

Nella prima metà dell'Ottocento si delinea un interessamento, su una scala sempre più vasta, per la letteratura italiana. Allorchè il tempo si matura ecco che gli spiriti più elettti bisognosi di libertà, di più umani orizzonti, a Dante si ispirano nella loro vita e i poeti ungheresi da Dante prendono le mosse per cantare.

I due grandi avversari politici, figure di primo piano del nostro Risorgimento ebbero il benefico influsso dell'Alighieri. Il conte Stefano Széchenyi che commise al Canova l'esecuzione di un busto di Beatrice, ebbe un culto addirittura per il Sommo Poeta. Nel suo diario l'Alighieri è spesso ricordato perchè molti suoi pensieri lo colpirono. E il suo grande rivale politico Luigi Kossuth aveva già una certa conoscenza della letteratura italiana e studiò, non senza acutezza, la teoria politica dantesca. Nel quinto volume dei suoi Scritti esaminò minutamente le idee di Dante, del Petrarca e del Machiavelli sull'unità d'Italia e, da buon repubblicano, criticò aspramente la dottrina politica del poeta italiano. Alesandro Petöfi il nostro più grande lirico scrisse sulla porta della sua stanza i noti versi: *Per me si va...*

Temo che diventerei noioso se ora di seguito io volessi elencare tutti gli Ungheresi che, in qualche guisa, sia con traduzioni, sia con studi speciali, ebbero ad avvicinarsi a Dante. Devo però segnalare i tentativi interpretativi di Francesco Császár che ci diede per la prima volta una bella *Vita Nuova* in veste magiara (1852). E così non posso non citare le opere dei maggiori.

Nel periodo dell'assolutismo austriaco, dopo il glorioso 1849, tutta l'Ungheria colta si rifà a Dante e da Dante trae le radici una delle più significative liriche del nostro più grande poeta epico Giovanni Arany che nel 1865, in occasione del concorso poetico internazionale, indetto a glorificazione di Dante per le feste di quel giubileo dantesco a Firenze, vinse il primo premio, sebbene fuori concorso ed unicamente in base a una debole traduzione italiana. Eccone il giudizio della commissione esaminatrice: «Nessun altro aveva caratterizzato l'arte poetica di Dante in forma tanto classica, così concisamente eppure con tanta profondità».

Il primo traduttore in italiano dell'ode dell'Arany a Dante, Angelo de Gubernatis (1885) riferisce che il culto e lo studio dantesco sono, come dire, un passaggio obbligato per i letterati ungheresi che nelle scuole, fin da giovinetti, hanno imparato a venerare l'immagine del vate. Infatti non c'era scuola ungherese — racconta — che non fosse adorna d'un busto di Dante e che non studiasse i suoi versi immortali.

La classica compiutezza della sua poesia influì beneficamente a contemperare i furori romantici dell'Ottocento, e, a dare un tono più blando ai poeti di quell'epoca. Già nel 1859 Béla Sajó rivolse versi «All'ombra di Dante», in cui colse l'essenza della poesia dantesca, i due termini fondamendali del suo effetto: la catarsi delle anime bennate, e lo smarrimento dei cattivi di fronte a questo mondo che diventa cataclisma agli spiriti sprovvisti di una fede sinceramente sentita.

E le traduzioni si susseguono alle traduzioni: Giulio Bálint volse intera in magiaro la *Commedia* senza poter rilevarne i veri valori poetici. I due Abrányi si cimentavano con l'Inferno, mentre Giovanni Angyal ci rese l'Inferno e il Paradiso, non superando però il livello di un buon lavoro filologico. La versione completa a cura di Carlo Szász è già materiata di più intime bellezze poetiche, riconosciute unanimemente dalla critica. Prima di lui nessuno seppe darci in ungherese terzine così salde. Anche Giuseppe Papp

(*continua a pag. 8*)

Kálmán Ternay

STEPANTCHICOVO

La *Libera Accademia di Teatro* diretta da P. Sharoff, ha presentato alle Arti: « Nozze a Stepantchicovo », dal romanzo di Dostoievskij, nella riduzione scenica in 3 atti, di G. Di Martino.

Si sa che il bilancio di tali conversioni, già tentate dai Copeau, dai Baty, dai Barrault, per citare soltanto le maggiori, è, complessivamente, fallimentare.

Ridurre è già diminuire; ma parlando di conversione, sottolineiamo il diverso impiego, per tutt'altre muse, di testi, le cui più alte ambizioni e i tratti più sottili debbono essere attenuati, volgarizzati, — si scusi il riferimento non intenzionale — umiliati e offesi. Ciò prescindendo dalla eterogeneità del pubblico teatrale, perchè l'attenzione che si può esercitare sulla pagina libresca e il diletto relativo son maggiori che nell'ascolto, mediocre tramite per natura, e insidiato dalle distrazioni sceniche.

Ma la fatica del Di Martino è assai più legittima di altre famose, e non sconveniente ai còmpiti che un'Accademia si propone. E' noto, infatti, che *Il villaggio Stepantchicoro* ha caratteristiche teatrali; e la critica ritiene che Dostoievskij pensasse in principio a una commedia, come sembrerebbe dimostrato dalla trattazione dialogica del racconto.

Se così fu, è tuttavia facile osservare che l'autore ebbe buone ragioni per risolversi a narrare piuttosto che a rappresentare. La proliferazione degli intendimenti corrispondente alla moltiplicazione dei personaggi, il divertimento tutto letterario di un frondeggiare e ramificare all'infinito da un ceppo pur solido e consistente, il gusto insidioso del condurre psicologie ai termini più disumani, pur nella gamma del possibile: queste e altre caratteristiche della sigla dostoieschiana, si opponevano alla scelta del mezzo teatrale.

•

L'euritmia e l'orizzontalità greco-latine della costruzione, non sono congeniali ai Russi; donde il nostro smarrimento (accresciuto talvolta dall'ammirazione) anche dinanzi ad opere assai più ricche di talento che non questa commedia sofisticata. E' facile definire il disagio spirituale di chi veda accolta sulle scene la materia tradizionale del comico, potenzialmente composta o componibile secondo canoni universali, e poi sfondata da punte di genialità folle che sembra ripudiare gli schemi classici ancor prima di averli totalmente assunti e rimpolpati. V'è chi ha riconosciuto un sipario di ferro già nell'*anima slava* che spiegherebbe la civilissima barbarie dei Russi; altri ha pensato che il capolavoro del romanzo slavo era fatale fosse scritto nell'occidente, mettiamo da un Verga; e, nello ordine del rapporto spiritosamente stabilito tra Walter Scott e Manzoni, anche questa lepidezza regge. Ma giova poi molto ricondurre la verticalità slava alle nostre geometrie, se quello svettante e disordinato psicologismo è forse condizione d'equilibrio per spiriti naturalmente bisognosi di reagire sia alla piattitudine della steppa, sia all'appiattimento millenario della personalità umana nella corrispondente sede storica? E il nostro disagio non dipenderà da limitatezza di esperienze come da limitatezza di estetica tutta mediterranea e perciò circoscritta? Ma, pur concedendo il massimo che si possa osare in questi interrogativi, il disagio resta, e tanto più legittimo, quanto più legato a incertezze originarie, come queste di un Dostoievskij che cerca la sua strada.

Finita la deportazione, lo scrittore, arricchito dalla terribile esperienza, riprende il cammino tra contrastanti indicazioni di una bussola impazzita. La amarezza delle prove sostenute, sposandosi alla gioia di rivivere (ma le componenti del fatto sono molte di più e più complesse), produce l'inclinazione all'umorismo (*Il villaggio S.* e *Il sogno dello zietto*); la compassione di sè medesimo, di un uomo tolto alle esperienze della vita comune e costretto al narcisismo nella solitudine intellettuale dell'esilio, sbocca nel sentimentalismo di *Umiliati e offesi;* ma il confronto tra la vanità intellettuale del mondo libero e la ricchezza interiore degli schiavi e degli infelici messi a fuoco dall'improvvisa lontananza, gli detta le *Memorie di una casa di morti*, che costituiscono la stazione antiletteraria donde egli effettivamente ripartirà, forse senza nemmeno averne coscienza. Poichè le tre esperienze concorrono e coincidono, si può esser certi che Dostoievskij lavora anche tra gli alambicchi della letteratura più consapevole, e sperimenta sul vivo la fallacia di queste ricerche. *Il villaggio Stepantchicoro* è satira letteraria di costume e d'ambiente, ove giocano parecchie conoscenze, principale quella del Tartufo molieriano (l'intuizione, che accetto, credo sia di C. V. Lodovici) o, quanto meno, obiettivi satirici corrispondenti per corrispondente lievitazione di umori e interessi. Ma è facile accorgersi che nel Tartufo russo, Fomà Fomitch, c'è tanto di russo, che egli appare quasi anticipazione dell'ormai leggendaria figura di Rasputin. Per converso, se Dostoievskij non ha denunciato un caso assai comune — e ciò sembra incredibile — c'è da domandarsi quanto la notorietà della creatura dostoievskiana abbia contribuito alla interpretazione popolaresca del Rasputin storico. Insomma, Foma Fomitch e una complicata personalità di ciarlatano e di sapiente, di religioso e di simulatore, di mistico e d'epicureo che, esercitando un incomprensibile fascino su tutta la famiglia del colonnello Yegor Ilic, ne tiranneggia capo e componenti, senza che un motivo plausibile giustifichi tale influsso prepotente e nefasto. Non soltanto la casa del colonnello, ma tutto il villaggio e il distretto agricolo sono dominati dal ciarlatano, e, per quel fenomeno di mimetismo che spesso è denunziato dallo scrittore, anche i poveri contadini che trovano nel bisogno di quiete e nel nativo buon senso la forza di borbottare, sono in varia misura affascinati da Fomà. Tra le poche cose evidenti di questo affresco allegorico o almeno allusivo, porremmo il riconoscimento che l'*anima slava* vuol essere dominata, giustificando nell'autorità e nel prestigio d'altri il cosiddetto fatalismo, che spesso è pura accidia o rassegnazione.

Questa atmosfera sarebbe assai ben rappresentata, anche rispetto alle esigenze teatrali, se qua e là non si avvertissero complicatezze dipendenti dal romanzo, che nella commedia non hanno nè scopo nè sviluppo adeguati. Così restano in ombra le storie private di Nastasia, l'amorosa governante, e di suo padre; e vediamo irrompere nei momenti critici del dramma, con gratuiti e quasi stolidi interventi, la figura di Ilucha, figlia del colonnello. Il quale, vedovo e innamorato della governante che lo ama, ma contrastato nelle più nobili e innocenti aspirazioni da Fomà, e quindi da tutta la famiglia, ritrova la propria forza e dignità d'uomo, e caccia l'intruso. Dunque, il fatto sarebbe in tutto occidentale e conforme alle leggi della commedia, se un incidente stagionale, l'acquazzone che coincide con la partenza di Fomà, non aggravasse la crisi spirituale del colonnello, che cede alle preghiere della famiglia e alla propria più intima disposizione, e va a riprendersi l'intollerabile amico. Ma costui, capita ormai l'antifona, benedice le prossime nozze dell'ospite, e in un trionfante finale pagliaccesco sembra ammonire che l'avvenire della casa sarà ancora nelle sue mani: ne inferisci l'opinione che, anche con i Russi, per dominare l'uomo razionale, basti non contrastare l'uomo istintivo; e qui si tratta, infine, dell'amore più innocente e legittimo.

•

Chi ha capito con quanta simpatia seguiamo le fatiche teatrali dei giovani, non si aspetterà una severa critica dello spettacolo. Ma dobbiamo pur confessare una scontentezza nella quale è implicito il giudizio fondamentale. Il testo, già difficile e zoppicante, è stato interpretato secondo una regia che sembra essersi giovata delle didascalie comprese nel romanzo, e non della misura scenica che il regista scaltro porta in sè. G. Di Martino, regista oltre che riduttore, non ha avvertito il pericolo del trasportare la pagina scritta con segni insistiti e brutali, sulla scena che amplifica enormemente. In parole povere, la caratterizzazione destinata alla lettura, per la quale l'evidenza non è mai troppa, è apparsa caricatura ad occhi che, senza sforzo, non perdono niente. L'inchino del mujik, che può essere nel testo di 90 gradi, sulla scena non dovrebbe superare i 45; il rollio dell'ebbro, che in lettura può richiamare immagini amplificanti, sulla scena deve essere proporzionato allo spazio disponibile e, in ogni modo, attenuato; il saltellare, il correre, il prorompere, così come il rapporto tra le voci gravi o stridule, calme o appassionate, richiedono molto studio e attenzione: nè le battute più strambe, nè le più smaccate e tipiche lepidezze slave vorrebbero sottolineature. Il che non possiamo dire sia avvenuto con la regia del Di Martino, al punto che non sapevamo riconoscere quali effettivi talenti teatrali ci fossero presentati dalla benemerita Accademia, perchè, come ognun sa, la storzatura interpretativa ha per effetto di celare la mediocrità, ma anche lo svantaggio del ridurre a cifra le vocazioni autentiche. Tuttavia, pur disorientati, non sbaglieremo gran che additando tra i migliori: M. Burelli (colonnello Yegor), G. Pascucci (il nipote), G. Testasecca (Fomà).

Vladimiro Cajoli

Eva Magni

Danielle Darrieux e Rossano Brazzi in "Romanzo d'amore,,

LA RADIO

PREVITALI E MENEGHINI

Se non riconoscessimo che molti dei nostri suggerimenti pubblici o privati sono ormai accolti alla R.A.I., confesseremmo di tenere questa rubrica per seccare il prossimo e non per collaborare, come andiamo dichiarando da un pezzo. E' un fatto che, da qualche mese a questa parte, abbiamo notato, prima timidi accenni, e poi sempre più scoperta adesione alle nostre idee, nei più vari campi della radiofonia. Ciò è fonte per noi di compiaciutissima soddisfazione, perchè, anche se non vogliamo illuderci d'aver molto influito sui nuovi orientamenti, ci è forza ammettere che andassero maturando i germi della riforma proprio mentre polemizzavamo in favore di essa: cosa che, almeno, comproverebbe la tempestività delle nostre critiche.

Tra i molti fatti radiofonici che ci inducono al più aperto e leale consenso, segnaliamo la trasmissione del 4 ottobre: Concerti del Mezzo secolo, « *L'interpretazione sinfonica nei cinquant'anni del '900* », *un'illustrazione di Ferdinando Previtali.*

Trascriviamo dagli appunti immediati: Questa è la radiofonia come deve intendersi rettamente. Non la trasmissione casuale del concerto sia pur ottimo, ma l'illustrazione consapevole, graduale, ampia o ristretta, generale o particolare di musiche opportunamente scelte. Ottima, chiarissima (forse troppo veloce in principio) la lezione del Previtali. Particolarmente efficace la definizione degli interpreti « oggettivi » e « soggettivi ». Gli esempi musicali sono introdotti con la felice intuizione dei gusti, dei bisogni, delle curiosità dei semplici (non stupidi) che i più disprezzano, mentre dovrebbero coltivarli. Mi rendo conto che occorrono uomini di preparazione corrispondente a questa del Previtali; e non sarà facile indurli ad altrettanta umiltà di spirito. Ciò nondimeno, questa è la Radio che costruisce e che giova. Mi sembra anche che il Previtali abbia reso un ottimo servizio ai colleghi, inducendo il pubblico a onorare consapevolmente e rispettare l'interprete.

Dai nostri primi corsivi, ci battevamo affinchè le trasmissioni più serie rispondessero a un impianto scopertamente didattico, entro cicli preordinati. Il sentore di muffa che sembra legato ad ogni menzione di scuola e d'insegnamento, avrà in principio disanimato o irritato i responsabili. Oggi confesseremo anche noi che la bontà del nostro programma ci appariva molto condizionata dall'incontro con uomini e autori che non avessero proprio niente di scolastico. Il Previtali ci ha messi tutti d'accordo. Gli diamo atto di un coraggio che nelle precedenti righe non apprezzavamo meno, chiamandolo umiltà. Si sa quanto gli uomini di statura, diciamo, accademica, in Italia sdegnino l'ufficio di volgarizzatori: sembra che in essi, il rispetto medesimo della dottrina e dell'arte produca inibizioni e pudori, sostanzialmente onorevoli, ma in effetto poco produttivi. Il Previtali, escogitando questa radiofonica illustrazione, avrà spesso trepidato pensando ai colleghi scettici; immaginando e intercalando la scenetta delle due voci e gli esempi di diversa interpretazione della Sesta beethoveniana, tra i paragrafi discorsivi della lezione, si sarà tormentato e chiesto se stesse valicando i limiti del proprio ufficio, o la misura di un gusto che è per lui, nell'arte e nella vita, un assoluto faticosamente raggiunto. Ebbene, il nostro modesto parere è che egli abbia completato e arricchito il concetto che si poteva avere di lui, guadagnandosi anche maggiore rispetto e gratitudine. Ciò diciamo, si capisce, non tanto per questa trasmissione in sè, quanto per la natura dell'esempio che speriamo abbia la forza di trascinare, persuadere altri insigni uomini a prove consimili, rinnovando gran parte della radiofonia futura. Anche se l'esemplificazione dei « Concerti del mezzo secolo » non sarà altrettanto chiarificatrice, l'impostazione di essi risponde a un programma che lascerà qualche traccia. Comprendiamo che non è possibile seguire e quasi perseguitare l'interpretazione di singoli direttori, per dimostrare quanto essa risponda alle caratteristiche della « oggettività » o della « soggettività »: ma il problema è posto, e solo che vi si torni sopra, magari con una semplice ritrasmissione del discorso del Previtali, non languirà nelle coscienze sveglie degli amatori di musica.

•

Il 25 febbraio, ascoltando per la prima volta « Andrea » di Anna L. Meneghini, oggi ritrasmesso per il Premio nazionale radiodrammatico, fissammo le seguenti impressioni. « Perchè poi, a Stresa, questo radiodramma abbia avuto soltanto il III premio, lo sapranno i giudici. Ci sarà anche qualcuno indignato che alla radio si trasmettano cose come questa: in verità, le direi molto educative. Adorabile C. Pani nella parte del bambino, per quanto sia desiderabile che il regista moderi l'ansia nella voce di lui, non sempre necessaria nè efficace. La Curci è troppo raffinata come cameriera ignorante (che non sa leggere nè scrivere... ma recita bene, senza i toni falsi di altre volte. Tutta la recitazione e la regia sono buone. Sarebbero opportuni qualche taglio e una revisione accurata. Per esempio, le scene tra Vladimiro e Andrea sono troppo ingenue. I ragazzi di quella età e di quella condizione (Vladimiro oggi parlano, purtroppo, in tutt'altro modo e con argomenti meno rosei. Un grave errore mi sembra la sostanziale ripetizione dei casi del bambino: prima fugge dal collegio e si ammala gravemente, la madre quasi non se ne accorge, o se ne dimentica subito; poi si taglia le vene, e la madre capisce. E' una reduplicazione di pathos lesiva dell'effetto totale. Il complesso edipico del bambino è reso assai bene. Ottima la figura della cameriera, buona quella del patrigno. La madre è soltanto necessaria allo sviluppo della tesi; senz'essere irreale o impossibile, non è mai vera e poetica, cioè costruita in se medesima. D'altronde, bastano pochi tagli e ritocchi per migliorare sensibilmente il lavoro. Peccato che, data la soluzione del suicidio, non possa esser trasmesso in ore più piene, per le ascoltatrici cui gioverebbe ». La trascrizione di questi appunti è dovuta al fatto, che non avendo potuto ascoltare la ritrasmissione recente, non abbiamo voluto lasciar passare questo bel radiodramma, senza esprimere l'appropriata considerazione e, nei termini del concorso, una votazione molto alta.

V. Incauda

Dal clavicembalo al pianoforte

L'espressione, nella musica, ha leggi interiori che prescindono del tutto dalla ricchezza dei mezzi di cui l'artista dispone. Il contenuto emotivo di una frase melodica, ad esempio, espressa con povertà di strumentazione è talvolta assai più efficace di un pieno orchestrale straussiano.

Tutto ciò, s'intende, vale in modo particolare per la concezione dell'opera d'arte, ma ha anche un peso non indifferente nella esecuzione. Un pianista, perciò, che possiede una tecnica sbalorditiva e dà alla sua mano leggerezza ed energia inaudite, che può eseguire anche il più veloce walzer di Chopin con sequenze di seste e di terze fondendo per giunta le due parti, non ottiene, forse, quello che un esecutore serio ed ispirato può ottenere con la sola enunciazione del motivo. E' necessario, cioè, nella esecuzione, cogliere prima di tutto il contenuto poetico dell'opera d'arte. Ma per questo è necessario rispettarne il carattere.

La materia nelle arti genera un carattere particolare, uno stile; stile che assume una forma definita legata a ragioni intrinseche di tecnica.

Non altrimenti accade nella musica in cui il diverso valore fonico e la varia struttura di ogni strumento determinano esigenze alle quali il musicista obbedisce per istinto. La frase, cioè, è concepita dal musicista secondo la tecnica strumentale che egli possiede, e da quella è suggerita; è un abito mentale dovuto in parte a predisposizione, in parte a studio. Perciò ogni strumento, per quanto limitato o insufficiente nelle sue possibilità foniche, ha in sè stesso una ricchezza ed una potenza espressive non riproducibili da alcun altro strumento. Perciò ogni musicista ha una sua caratteristica espressione strumentale.

Tutto ciò spiega l'assurdità delle trascrizioni e dimostra l'incongruenza di quanto George Sand, nella « Histoire de ma vie », scriveva a proposito di Chopin: « Il genio di Chopin è il più profondo ed il più ricco di emozioni e di sentimenti che sia mai esistito. Egli ha fatto parlare da un solo strumento il linguaggio dell'infinito. Verrà un giorno in cui la sua musica sarà orchestrata senza nulla cambiare alla sua partitura per piano ».

Ma l'assurdità e l'incongruenza non si limitano all'episodio, per così dire, clamoroso della trascrizione: esse si insinuano anche, quasi inavvertitamente, nel corso evolutivo di uno strumento o di una concezione musicale. Così, ad esempio, è avvenuto per il pianoforte.

Succeduto agli antichi strumenti a becco di penna, il pianoforte ha messo a disposizione dell'esecutore una serie di colori che mutarono organicamente l'arte pianistica e resero possibile la riforma di Muzio Clementi. Ed ecco gli effetti della riforma. Il pianoforte ne è uscito come una unità complessa e multiforme che può dare chiara e netta la traduzione del pezzo musicale, della sua struttura formale e del suo sostanziale contenuto, l'efficacia suadente della pronunzia del discorso fonico, la forza e l'impulso incisivo degli accenti, il commento delle più recondite intenzioni e tutto lo sfoggio più ricco e smagliante della tavolozza coloritrice nelle molteplici gradazioni del suono e nelle analoghe applicazioni del tocco.

Naturalmente il martello provocò un rivolgimento organico non soltanto nell'arte pianistica, ma anche nello stile e nella stessa concezione musicale generando con le nuove possibilità un'arte più ricca ed intensa e accessibile a tutta la gamma dei sentimenti. Ciò perchè non è concepibile un'arte che non abbia un determinismo estetico nella possibilità della esecuzione.

Questo stesso motivo, tuttavia, spiega anche l'essenza dell'arte settecentesca, la quale, vincolata da una povertà di colore timbrico, trovò nella tirannia dei suoi stessi vincoli, una libertà ed un carattere di bellezza tutta propria. I motivi melodici non richiesero fusione e continuità polifonica, non ebbero una interiorità vissuta e pensosa, ma ebbero equivalenze sentimentali e sorridenti, allo stato di grazia. Di qui anche una particolare tecnica di esecuzione che non aveva alcuna necessità dello stile legato o di una differenziazione del tocco, ma si preoccupava di raggiungere soltanto quasi una meccanica uguaglianza nel martellato. Così pure l'interpretazione era lontana da ogni compiacimento sentimentale che andasse oltre un comportamento pieno di grazia ed una musicalità distaccata e leggera.

Ecco perchè nelle esecuzioni al pianoforte quella musica deve essere tradotta nella sua espressione primitiva senza il volontario variare del colore o della espressione; quella musica — come spesso dimostrò Beniamino Cesi — deve essere eseguita con la punta delle dita. Solo così essa potrà conservare il suo carattere; la sua anima, cioè, ed il suo stile.

Dante Ullu

● L'editore Cassell ha pubblicato ultimamente « Just as it happened » di Newman Flower; « More talk of Jane Austen » di Sheila Kaye-Smith e G. B. Stern; « While memory serves » del generale sir Francis Tuker; e « An Outline of scientific criminology » di Nigel Morland.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LETTURE DI POETI DELL'ULTIMO CROCE

Fra i libri di Benedetto Croce questo *Letture di poeti* (Bari, Laterza, 1950) ha una vitalità sua particolare, un risalto più significativo, proprio per quell'armonioso intrecciarsi di riflessioni teoriche e di annotazioni minute su figure di poeti e correnti di poesia. Concorre a ciò la grande varietà di cose ed opere trattate (sempre su un coerente ed indissolubile piano di rigore logico e serietà morale) da Dante alla poesia pura. Ne viene un libro vario, profondamente umano e vissuto, ricco di rilievi e di avvii per critici e tendenze di ogni età. Ma è la parte che riguarda la letteratura d'oggi che, per un interesse più contingente, farà ricercare quel libro con l'ansia dell'assetato. Sono pagine scritte da Croce in questi ultimi anni e che si sono potute leggere sui *Quaderni della Critica* e in saggi particolari sulla migliore stampa quotidiana, ma che riunite tutte insieme rendono un pieno panorama delle correnti poetiche oggi più imperanti e danno il tono dell'interessamento vigile e costante del critico ai problemi della propria età. Potrebbero costituire queste pagine il nucleo centrale di un settimo volume di quella esemplare storia della *Letteratura della nuova Italia*, che rimane l'opera più centrale per intendere letterati e poeti dell'ottocento e novecento. C'è infatti una continuità di svolgimento tra quei saggi critici e queste *letture*, più intima e pressante ancora di quella che c'è, naturale e logica, tra tutti gli scritti e saggi del Croce. Dal saggio *L'avversione alla letteratura contemporanea* (1945), in cui dichiarava di non essersi potuto ampiamente informare di questa letteratura militante o dei « fisicamente viventi », fino a quello sulla *Poesia poetica e poesia letteraria* (1950), attraverso i saggi *sull'espressione poetica* o la *poesia pura* o la *critica stilistica*, il Croce si è invece particolarmente interessato delle nuove ricerche. Vale perciò fermare l'attenzione su questo nuovo atteggiamento e sentire direttamente la voce del critico. L'avversione del Croce alla letteratura d'oggi è motivata dal fatto che nulla di veramente serio e costruttivo, nobile e generoso egli nota in essa. Perciò egli condanna oltre i frutti i semi di queste forme letterarie. Risalito dalla *poesia pura* a quella del Mallarmé (1949), vede in essa non « l'espressione armonica della vita spirituale negli infiniti suoi modi di gioia e di dolore », ma un avvolgersi di essa in se stessa in un'autoeccitazione che « esce in suoni che non creano immagini, ma occasionano un oscuro, un cieco movimento in chi li ascolta ». La condanna del Mallarmé era già in fondo quella stessa che aveva armato il Croce, anni prima (1942), contro il Verlaine : « Perchè egli era, a malgrado delle apparenze artificiose, un cuore sostanzialmente arido, al quale rimasero estranei tutti gli ideali e le congiunte ansie ed aspirazioni, propri dell'uomo nella sua dignità d'uomo, religiosi e speculativi, civili ed eroici, e con questi anche l'amore e la devozione per l'arte e per la bellezza, che è intrinsecamente legata a quelle altre forme di amore ». Povertà di ideali, aridità di cuore, mancanza di amore e di dignità, su cui il critico aveva costruito tutte le grandi figure dell'ottocento letterario. Ma oltre questo egli sente mancare in tutti questi il vero senso della vita attiva e morale; quello stesso che aveva ammirato nei poeti tirtaici (Foscolo, Carducci) di fronte ad altri cupi, dolenti e distaccati dalle cose (Leopardi). Così è che nel saggio sul Rilke (1943) dice del poeta: « Chiuso affatto all'opera laboriosa dell'uomo che crea le cose della storia, incommosso e intangibile dalle lotte politiche e civili e religiose e intellettuali, egli combatté dentro di sé unicamente col fantasma della morte — con quel fantasma che l'uomo operoso fuga di continuo in virtù del suo stesso operare, — e vanamente cerco una salvazione che non poteva in nessuna parte trovare essendosi preclusa la via che sola vi conduce ». Posizioni e forme che il Croce giustamente riporta al periodo del pervertimento romantico, dopo il quarantotto, in cui « le forze negative ebbero il sopravvento; si perse la fede nel pensiero; gl'ideali della bontà, della patria, dell'umanità non parlarono più ai cuori; ricomparvero torbidi conati di misticismo; l'amore, che da quello dei platonici del rinascimento si era convertito nell'amore romantico passando da una ad altra forma d'inattingibile beatitudine terrestre-celeste, non fu rischiarato e risanato ma sostituito da frenetico e spasmodico sensualismo; si disconobbe l'idea del progresso, cioè non del semplicistico rettilineo progresso degli illuministi ma di quello che coincide con la scienza morale e con la storia stessa, la quale non può non essere continuo svolgimento e arrichimento; e si ripresero a vagheggiare i regimi di forza e violenza; il pessimismo non operò come stimolo di maggiore attività ma di abbassamento verso la carne, l'animalità e la libidine ». Privi di ideali e amori i cosiddetti poeti puri idoleggiarono nella poesia la parola per la parola senza conservarle il profondo senso di umanità e vigore: « Come fare poesia se a loro manca la materia della poesia? se poesia pura finisce col significare in essi « poesia pura di se medesima », pura o priva della natura sua? La parola che idoleggiano non è parola perchè la propria virtù della parola sta nell'espressione dell'anima, ma è suono che, tutt'al più, molce o riempie o titilla l'orecchio ». Posto su questo piano il Croce tende a negare ogni valore poetico all'atteggiamento degli ultimi poeti (francesi e italiani particolarmente) che da apolitici si convertirono in politici, procurando in tal modo di coprire il pauroso vuoto interno colle labili passioni delle mode. Per rendersi conto del fervore e delle passioni nobili e generose di un tempo di fronte al vuoto e al successivo smarrimento, il Croce guarda al Baudelaire e al De Vigny da una parte, e dall'altra al Mallarmé, al Valery e ai poeti puri; ingegni vigorosi per bontà, pietà e gentilezza quelli; artificiosi aridi e decadenti questi, i veri maestri dell'odierna pseudopoesia, inquinata di irrazionalismo, di stiducia nelle libertà, di viltà nella fede. Condanna aspra e completa, dunque, perchè il pensiero del Croce nel mentre guarda alla poesia punta anche all'età in cui essa sorge; condanna amara anche da parte di un uomo che ha creduto nella libertà ed essa ha a lungo caldeggiato nell'animo suo, spesso solo col canto dei poeti-vati. Il non ritrovarsi nella nostra età è posizione di sdegno e di scontentezza, non di odio, e non proprio di avversità; perchè anzi non di rado sotto quelle parole violente senti l'uomo che soffre ed ama rattristandosi. Con ciò non si è voluto discutere la posizione di Croce di fronte alla letteratura contemporanea, ma porre in rilievo la natura e l'origine particolari di quella critica. Su un'altra linea con grande diligenza e scrupolosità di annotatore il Falqui imposta i suoi saggi letterari, particolarmente *Prosatori e narratori del novecento italiano* (Torino, Einaudi). La posizione del Falqui (è solo l'argomento che ce lo fa esaminare accanto al Croce) è di fiducia nelle forze vive della giovane letteratura. Ovunque motivi e forme vengono esaminati e chiosati con convinzione, non visti quali segni del tempo (come volle cautamente il Panerazi), ma come veri e propri mondi poetici spesso compiuti e definiti; una civiltà fiorente insomma come in poche età della nostra pur ricca letteratura. E così che i saggi del Falqui esulano spesso dal compito loro particolare, di segnalare cioè opere e motivi determinati, e tendono a divenire compiuti saggi su tutta la spiritualità e l'opera di un narratore. Ma questo indovinare lo sviluppo di un narratore o il cammino di un prosatore documenta innanzitutto l'abilità dell'esercizio critico del Falqui.

Aldo Vallone

FINE DEL MONDO

Una grande idea centrale, quella socialista, collega le numerose opere dello scrittore americano Upton Sinclair. Di conseguenza, la trama dei romanzi, che si svolge su schemi obbligati, lascia vedere, con troppo evidenza, a discapito del lato artistico di ciascun lavoro, lo scopo propagandistico dell'autore. « Fine del mondo » non rappresenta un'eccezione al programma politico seguito dal Sinclair; ma questo suo romanzo del 1940 (pubblicato recentemente in Italia da Mondadori) chiarisce il pensiero dell'autore e costituisce un superamento da lui realizzato, nel campo artistico, in rapporto alle altre opere sue precedenti.

Con mal celata nostalgia, e più evidente ironia e scetticismo, Sinclair guarda al vecchio mondo, predicendone la fine, con spirito non del tutto privo dichiaroveggenza, che ci rammenta, a volte, le cupe predizioni di Léon Bloy. La stessa intuizione di catastrofe vicina urge entrambi (ci sia concesso l'accostamento, puramente arbitrario; chè, ben diversi per grandezza, idee, vita e forza di pensiero sono i due autori!). Bloy, con mistica trepidazione, attende la Giustizia divina sul mondo che corre alla rovina, in ridda « tumultuosa, urlante, pazzesca ». Colpita dalla Giustizia suprema, l'Umanità sarà purificata. Subordinata, è, quindi, all'intervento diretto di Dio, la rinascita del Mondo: « Lui stesso interverrà... vittoriosamente, come duemila anni fa, quando risuscitò dai morti. Aspetto i cosacchi e lo spirito Santo » (Béguin, « Léon Bloy l'impaziente » Ed. di Comunità). Per il Sinclair, di temperamento più pratico, sarebbe bastato a salvarci dallo scivolare « nell'abisso della barbarie di una nuova Età di tenebre, di materialismo e di odio... soltanto una visione di cose spirituali che poche anime grandi potevano cogliere e per l'amore delle quali si erano martoriate e dovevano continuare a fare così ».

C'è una maggiore sensibilità umana, malleabilità ideologica e obiettività di giudizio in questo libro del Sinclair; le famose tirate polemiche del Nostro contro il Capitalismo, « croce e delizia » delle altre opere, sono controbilanciate, in quest'ultima, dall'entrata in scena di datori di lavoro che si difendono con altrettanta energia. Per cui sentiamo, come suol dirsi, due campane, suonate con imparziale buon senso e precisione dall'autore. Naturalmente è più la forma, in effetti, a salvarsi che la sostanza; e ciò non ci dispiace.

La trama del romanzo, quant'altra mai complessa, si snoda fra il 1913 e il '18. L'azione per lo più si svolge in Francia, pur investendo buona parte del globo terrestre. Azione drammatica e brillante, al tempo stesso, nel suo compendio magistrale di un'epoca, mentre, nuovo e pericoloso, un altro mondo balugina fra nebbie da tregenda. Protagonista del romanzo è un giovane nato in Francia da due amanti americani. Gli amori vari e strani della madre sulla Costa Azzurra e altrove, l'esempio di una società in brillante disfacimento, gli stessi intrighi del padre nel campo industriale, la conoscenza di speculatori capitalisti e di fanatici estremisti, la guerra... sono fattori che influiscono potentemente sull'animo del giovane, il quale, disorientato, finirà col ripudiare il vecchio e il nuovo mondo, rifugiandosi in quello eterno e puro dell'Arte.

Il romanzo, come si vede, ha un vasto sfondo umano: le più violenti passioni, i sotterranei raggiri delle industrie Vickers e Maxim, alias Sakharov (al cui volere si piegano politicanti e giornali, preparando la guerra), le ingordigie nazionaliste e il disorientamento generale, sono analizzati con acuto spirito critico, dal quale non è, come si è detto, esente lo scopo politico.

Efficace è lo studio dei caratteri (tra cui eccellente quello di Beauty, la madre del ragazzo); figure vere, umanissime, popolano la vicenda e paesaggi di sogno ne allietano l'asprezza. Nulla è poi, nel romanzo, evitato o trascurato che investa, in qualche modo, l'umana attività: storia od economia, arte o pedagogia, amori, geografia o politica. Ma l'opera si legge volentieri, nè si può dir che sia farraginosa; perchè l'autore ha vivo il senso della misura; e, sa fondere e plasmare gli argomenti più vari in questa che per vivacità di ambiente e di episodi, è la più lieta marcia funebre che sia mai stata composta, per un'intera generazione alla sua fine.

« Sono convinto, scriveva Einstein anni or sono al nostro autore, che voi abbiate intrapreso un'importantissima e valorosa opera nel presentare al pubblico un vivido e vasto panorama psicologico ed economico della tragedia che ha sconvolto la nostra generazione. Solo un grande artista come voi poteva farlo ». Ed in massima parte, lo Scrittore, non ha certo smentito il grande amico.

E. Parone

UPTON SINCLAIR: *Fine del mondo*, A. Mondadori, editore, 1950.

● E' uscito: « La scienza in lotta col tempo » di Baxter, che è una cronaca del lavoro compiuto dagli scienziati americani per il perfezionamento del *radar* e la messa a punto della bomba atomica.

● La Casa editrice Camene ha pubblicato nella nuova collezione « Teatro nuovo » due volumi: « Apocalisse secondo Gian Giacomo » di Mario Apollonio e « La terra ha sete » di Vincenzo Di Maria.

● Sono pervenuti in dono all'Università di Napoli, da parte di quella di Oxford, 137 volumi. In essi trovano posto le scienze, la filosofia e la letteratura classica moderna e contemporanea.

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE - VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA - STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO - ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI - FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI, ELETTRICHE, ECC.

LIBRI DI POESIA DI GRANDE E GERINI

Questa nuova raccolta di Gerini, « Dentro celeste sponda », richiama al lettore le altre precedenti a cominciare da « Nel mio eterno ». Dalla sua origine di pascoliano egli è passato a interessi spirituali che sottintendono un sentimento tutta vita e rimpianto, come appunto è del l'ascoli. Perchè essi non sono che la elevazione e la conclusione di un mondo di forzata rinuncia. Il quale ha per contrapposto, in lui, la bellezza della natura nella sua varietà, l'amore alla vita e, quand'essa è menata dalle malvage passioni, il culto dello spirito, cioè a dire l'aspirazione a ciò che è eterno. Fra questi limiti che sono tutt'altro che ristretti si inserisce naturalmente un sentimento per i propri cari, per una propria terra, per la terra di tutti noi, la Patria.

Ora se nella raccolta « Nel mio eterno » (1940) vi è già in estensione la poesia di Gerini, essa viene però soltanto enunciata. Infatti vari sono gli elementi scomposti che alla espressione definita sostituiscono l'impressione. Vi è una rapidità che non consente la rappresentazione, un frapporsi di incompiuto fra immagine e senso, infine uno scattare a vuoto del verso che non riesce a contenere. Ma in « Armonie velate » (1943) il mondo di Gerini si approfondisce in proporzione alla estensione, toccando un'espressione che può dirsi rappresentativa della sua anima. Le cento e più liriche in ordine numerico semplicemente, appaiono confessione di una vita, di un sentimento, di una lotta di uomo. L'eterno non ha più il segno di una scoperta letteraria, ma è un'elevazione del proprio io che gode dell'immenso che è in sè. Il discorso prende un altro avvio e svolgimento da una maturazione conquistata attraverso la sofferenza e la diretta esperienza, portate ai loro termini finali. Il suo spirito, così vivo e attratto all'indagine domina un vasto campo, da cui esce una personalità variamente interessata. Non è schivo di entrare negli immortali principi anche a costo di prendere il tono, l'accento e la cadenza leopardiani.

●

Nell'ultima raccolta, della quale ci occupiamo, ci si trova dinanzi sempre all'inconfondibile Gerini. Di fatti per nulla sono mutati i suoi interessi che non cessano di contrapporsi alla distruzione di un sogno poetico e di conseguenza non ha finito il poeta di sognare un altro mondo in cui riportare la sua anima per l'eterno. Costanti sono rimaste le sue imprecazioni contro il tempo e l'uomo, e più frequenti si notano le sue esclamazioni. Perchè in Gerini è questo passare dalla terra al cielo per esprimere uno smarrimento e uno sgomento e per rinascere in una invocazione e in una speranza. Forse non gli è stato possibile di raggiungere l'intensità di alcune liriche di « Armonie velate », poichè ha fermato il suo sentimento su motivi che non stabiliscono alcun ulteriore passaggio. Ma ha sempre rivelato la sua rinnovata sensibilità, anche se assieme a un divagare da cui non si è mai potuto disimpigliare.

Adriano Grande nella raccolta di poesie scritte nell'ultimo decennio, « Fuoco bianco », non ha perduto il suo discorso poetico, così spontaneo e aggraziato da renderlo tutt'uno con la sua poesia. Fu esso, infatti, a porre il poeta di « La tomba verde » fra i nostri migliori lirici, senza che seguisse alcuna moda. Perchè Grande è poeta con sue proprie doti di natura che non vanno scambiate nè confuse con altri. Anche quando poeti con una loro ben personale opera hanno sentito un certo falso fascino per nuove espressioni di poesia, egli è sempre rimasto il lirico della propria anima. Non proviene da nessuna scuola, ma ha preso dai classici la linearità dello svolgimento, la felicità e fedeltà del linguaggio personale e l'equilibrio dell'insieme. Basi, queste, sicure per costruire un'opera stimabile.

Dopo tre raccolte, Grande non ha esaurito la vena del suo canto che in questa quarta (si ammettono tre raccolte per dire della sua migliore poesia) è alimentato dalla sua anima in perenne contrasto fra la gioia del momento già vissuto e l'amarezza di quello che trascorre. Un fatto non improvviso nella sua poesia e il continuo rinascere della vita: basta a volte un rifiorire di mandorli e di meli perchè egli senta in sè il grido schietto della natura, o un'umile violetta a marzo perchè la vita si presenti in immagini nette pure splendenti. Grande non è il poeta nè del pianto nè del riso, bensì dell'uno e dell'altro o per meglio dire il poeta del dolore e della gioia, rivelati in un sorriso.

Queste sue poesie sono l'espressione più intima del dolore per mezzo del ricordo e della gioia per mezzo della natura, ma nè l'uno nè l'altra sono riportati ad accenti intenzionali o di cifra. Altrimenti non sarebbero contenute in una levità che coglie un'armonia interiore in un accordo linguistico dei più freschi e vivi. Non si può sottovalutare in esse una corrispondenza lirica e umana, dominata sempre da una serenità circolante come un balsamo. In Grande c'è un grande dono che forse non appare al disattento lettore, ed è una riserva di dolcezza che pare derivare dal suo sognato mare, dalla sua fantasticata fanciullezza e da un suo sogno di amore. Per essi egli sta in attesa di un miracolo che mai si avvererà e che forse mai lo raggiungerà, e intanto si scioglie il canto che in queste poesie abbiamo sentito con voce sempre più vibrante di lirismo.

Casimiro Fabbri

LA FOTO AEREA

(*continuazione della pag.* 3)

parso sotto l'incuranza degli uomini e le vicissitudini del tempo. La sabbia aveva coperto una zona di centinaia di km. in cui, all'età romana v'era una vita di vera agricoltura. I segni del dominio romano appaiono molto più visibili che altrove perchè qui la sabbia li proteggeva intatti. Solo dopo aver girato dall'alto e dopo aver cercato di assicurarsi di ciò che aveva visto dal suo apparecchio, il colonnello Baradez ritornò alla incitante lettera che verso il 1940, gli imperatori Onorio e Teodosio II inviavano al *Vicarius Africae* allo scopo di riattivare e conservare nella sua efficienza il *Fossatum Africae*. Tutta la tranquillità di quelle provincie africane era legata a questo sistema di difesa: il *limes* con tutte le sue opere di ostacolo contro qualsiasi offesa. Senza questo *limes*, (gli imperatori lo sapevano abbastanza bene) tutto sarebbe stato perduto. Ma l'elemento principale di tutto il *limes* era proprio questo *fossatum*. Esso formava il nucleo di tutto il complesso che si chiama *limes*: nè *castra*, nè *castella*, nè *mansiones* nè le vie di collegamento potevano esistere senza di esso. Ma cosa potesse significare questo *fossatum*, non si sarebbe potuto sapere senza l'aiuto della fotografia aerea.

E per chiudere il capitolo dell'importanza della fotografia aerea nel campo delle ricerche archeologiche citiamo un ultimo caso. Per quasi ottanta anni si era discusso sull'esistenza, o no del *limes Dacicus*. I due paesi contendenti sull'esistenza o no di esso: la Romania e l'Ungheria. Se dagli uni veniva negato, dagli altri veniva sostenuto. E gli scavi non mancavano. Una discussione assai delicata, dati i rapporti intercorsi tra i due paesi dall'altra guerra fino ai nostri giorni, dato anche il fatto che non si era visto finora una provincia romana di confine senza un *limes*. Per troncare questa lunga discussione il prof. Alföldi, profondo conoscitore dei problemi romani sul Danubio, incaricò, durante la guerra, uno dei suoi più dotati allievi, il dott. Aladar Radnoti, di tentare la risoluzione del problema con la fotografia aerea. I primi voli dettero ottimi risultati: il *limes Dacicus* si trovava proprio lì dove *doveva* esistere. Sui pendii della Montagna di Mezes, linea di difesa occidentale della Dacia, si vede benissimo tutta la linea di protezione. Una lunga discussione, talvolta carica di dose politica, si chiudeva con l'aiuto di questa benemerita fotografia aerea perfezionata proprio durante la guerra.

Certamente è ben poco quello che può offrire in compenso delle sue distruzioni, l'aviazione. Pensando però ad un Père Poidebard, ad un colonnello Baradez, ad un maggiore Allen (con il loro materiale fotografico venne allestita una mostra nell'Ashmolean Museum con un bel catalogo curato dal prof. Harden), il dolore che si ha quando si sfoglia il volume sulla ricostruzione del patrimonio artistico italiano pare che si allegerisca. La strage appare sempre grande ma non si può nemmeno negare il grande progresso che si è fatto nella ricerca e nella conoscenza del mondo romano proprio attraverso questo strumento di distruzione.

Dinu Adamesteanu

Guglielmone
Biscotti

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

LA SCUOLA NEL MEZZOGIORNO

Non so se il piano di attività a favore del mezzogiorno che è stato recentemente elaborato e che più o meno si impernia nella neo-costituita « Cassa per il Mezzogiorno » porterà un parziale o totale contributo al problema della soluzione della scuola nelle regioni dell'Italia Meridionale. E' sperabile comunque che questo avvenga e risolva definitivamente una questione vecchia, dibattuta e pur sempre attuale, sulla quale sono stati scritti libri ed articoli, sono stati elaborati studi e ricerche: col risultato pratico di ritrovarsi ogni volta al solito punto e daccapo.

La « querela » dei « meridionalisti » sulla condizione della scuola in quelle regioni e le frequenti lamentele sul disinteresse dello Stato, non sempre sono basate su solidi e seri argomenti: una nota che ho visto tempo fa, ad esempio, dovuta a persona che si considera esperta e competente di cose meridionali, accusa lo Stato di aver cronicamente trascurato il mezzogiorno nel settore scolastico, a beneficio del nord: e con quei giochi di bussolotti di cui la povera scienza statistica è frequente e involontaria mezzana, ci dice che il rapporto fra alunni e maestri, fra alunni e classi è, nel sud, peggiore che nel nord: naturalmente ci si guarda bene dall'osservare se l'obbligo di frequenza è più o meno rispettato, se le classi di zone rurali con uno o due insegnanti per l'intero corso sono più o meno numerose, se la popolazione invia i ragazzi alla scuola fino al 14° anno o cerca di tenerseli a casa dopo il nono (approfittando del resto della strana larghezza della nostra legge sull'obbligo); e soprattutto non si chiedono, costoro, se il problema della scuola del mezzogiorno si risolva solo nominando annualmente cifre sempre più cospicue di insegnanti: i quali poi, a conti fatti, sono in tal numero rispetto alle aule scolastiche esistenti che anche nei piccoli centri (per non parlare delle città in cui la crisi edilizia e naturale conseguenza della guerra) si fanno due o tre turni di lezione al giorno, si che spesso l'opera di un insegnante si conclude entro un orario quotidiano di tre ore, più o meno. Perchè la vera crisi della scuola meridionale è una crisi edilizia: quello che manca è la « casa della scuola ».

•

Lo Stato per suo conto, bisogna dire, assolve, ed assolve in più che equa misura i suoi doveri: esso dà al mezzogiorno un numero di insegnanti proporzionalmente maggiore di quanto la legge stabilisca (e ripeto che lo dà rispetto ai *frequentanti*, non rispetto alla *popolazione*, come non sarà difficile constatare); sul piano distributivo di corsi di scuola popolare le provincie del mezzogiorno hanno assegnazioni che sono spesso 8-10 volte superiori all'assegnazione fatta a provincie analoghe del nord; le esigenze del mezzogiorno sono tenute costantemente presenti ogni qualvolta si tratti di concedere aiuti o agevolazioni.

I veri inadempienti ai loro doveri « scolastici » nel mezzogiorno, sono i Comuni (e in definitiva gli stessi cittadini di cui le autorità locali sono diretta espressione) i quali non fanno se non in minima parte quello che sarebbe loro dovere di fare: si dice che è la povertà, la mancanza di risorse, e non penso certo di non tenerè nel debito conto questo fattore: ma è anche, e molto, il disinteresse, la trascuratezza, l'attendere che tutto venga dal cielo di Roma, dallo Stato che raccatta anche le immondizie per strada. Un esempio fra molti: uno tra i paesi in cui le condizioni della scuola sono più nere è San Giovanni in Fiore, nella Sila Calabrese: le classi sono suddivise fra due o tre edifici (fra l'altro nel famoso convento dell'abate Giovacchino) in condizioni che non si possono dire: si pensi soltanto che vi sono aule ricavate in stretti corridoi, di passaggio, con semplici tramezzi di legno alti poco più di un metro e mezzo, scommessi e traballanti: e non parliamo delle condizioni igieniche e dell'arredamento, che sono tali da destare ripugnanza in chiunque vi entri. Eppure, nel 1940, le autorità comunali non si dettero nessuna cura di svolgere le pratiche necessarie per ottenere un edificio tipo « villaggio-scuola » i cui fondi erano stati già stanziati e destinati al Comune in parola. Apatia? Disinteresse? Non saprei.

Se vi recate a Spezzano Albanese, in provincia di Cosenza, troverete che le aule scolastiche sono suddivise fra tre o quattro case private; sono locali non più grandi di stanze comuni, in condizioni non certo ideali, senza conforto, senza luce, senza comodità igieniche: per entrare in una di queste gli alunni devono passare davanti a una stalla, il cui odore allieta, credo, la scala, il pianerottolo e l'aula; eppure c'è un edificio scolastico ottimo, quasi ultimato, che rimane lì incompiuto, se pure basterebbero pochissimi lavori per metterlo in efficienza; e la cosa si trascina avanti da anni, per non so quali questioni di fondi, di amministrazione, di prestiti. E così tutto è, sotto questo cielo, lento, difficile e insolubile. Ho citato solo un paio di esempi, quali mi capitano sottomano, ma potrei continuare la serie. Quando ebbi occasione di visitare queste scuole miserabili della provincia di Cosenza (San Lorenzo al Vallo, Altomonte, la stessa periferia di Cosenza) mi sentivo sempre dire che a Roma non ci si ricorda di queste terre, che la scuola del mezzogiorno è la cenerentola della scuola italiana e via dicendo. Ma in realtà non è a Roma, ma qui che bisogna lottare, sul luogo, per vincere l'inerzia di queste amministrazioni locali; per dare alle popolazioni stesse un senso di più viva collaborazione reciproca, un maggiore attaccamento alle « loro » istituzioni. Perchè, purtroppo, per questa gente la scuola è troppo spesso solo una graziosa concessione dello Stato, come dell'ufficio delle imposte; e l'insegnante è una persona che appare per alcune ore al giorno per poi tornarsene, col mezzo più rapido possibile, alla sua residenza.

•

E se in taluni casi, per mezzo di influenze politiche o di interessamenti di altro genere, qualcuno di questi paesi riesce ad avere un edificio scolastico, a spese dello Stato si intende, assistiamo ad un curioso fenomeno: la scuola sorge come per incanto, secondo un progetto magnifico in cui si trovano tutti i conforti e le comodità di una scuola moderna, e vi si spende quanto vi si può immaginare: così si arriva a creare un contrasto ancor più stridente fra realtà sociale e realtà scolastica.

E' stata costruita recentemente in un piccolissimo centro nelle vicinanze di Potenza, una scuola rurale pluriclasse per la quale si sono spesi parecchi milioni: quanto bastava per costruire tre assai più modesti edifici, meno vistosi e meno appariscenti forse di questa realizzazione costosa, ma più adatti, più funzionali, più logici. Anche in questo campo noi sentiamo il riflesso di quell'assurda uniformità sull'edilizia scolastica per cui Milano è messa sullo stesso piano di Rogiano Gravina o di Petralia Sottana. La legge vuole che ogni nuovo edificio scolastico abbia questo e quest'altro ancora: naturalmente, poi, non importa, se ora, nella realtà, le scuole sono stalle, le finestre non esistono, i locali sono umidi: l'importante è che le disposizioni sull'edilizia scolastica prevedano solo cose perfette e moderne. E tutti questi intralci scoraggiano ancor più i pochi che pure vorrebbero fare qualche cosa, prendere qualche iniziativa.

Ora, per venire al nocciolo della questione, io penso che nel piano di sviluppo economico per il mezzogiorno ci debba essere anche un angolo destinato alla scuola: e questo non potrà essere evidentemente caratterizzato se non da un piano di emergenza di carattere edilizio; un piano che imposti seriamente il problema, che eviti sprechi, spese di magnificenza, sciupio inutile di fondi pubblici, e soprattutto che solleciti l'apporto e l'interessamento delle popolazioni locali. Si dovrebbe prevedere cioè la costruzione di una serie di edifici scolastici, semplici, tipizzati, a seconda del numero di classi esistenti, studiati in modo da poter essere costruiti in serie (o magari addirittura prefabbricati, come ha fatto il Ministero dell'Educazione Inglese, in base al recente piano di sviluppo edilizio scolastico), a costi economici ridottissimi; con parziale contributo locale, perchè la scuola non è un ufficio dello Stato ma « un centro » della comunità; e questo piano di costruzioni dovrebbe tenere presente la necessità di assicurare al maestro dei piccoli centri una abitazione decente, in cui egli possa abitare e vivere senza la fuga quotidiana; dovrebbe ancora essere completato da un insieme di attività organizzate per preparare l'insegnante rurale, l'insegnante delle classi uniche; per svolgere una intensa campagna di alfabetizzazione e di educazione popolare (libri, materiale didattico, pellicole, ecc. .

Si dice che noi italiani siamo sempre pronti ad elaborare un progetto o a presentare un piano: e che poi con la stessa facilità in cui lo si elabora, lo lasciamo rimanere sulla carta, col solo risultato di arricchire la bibliografia sull'argomento. Ebbene io penso che se non si passa dalla carta al piano concreto, se non si coglie quest'occasione per creare un organismo libero da pastoie e da intralci, un ente per le scuole del mezzogiorno (o ci si avvalga di qualcuno degli enti già sorti a suo tempo a questo scopo e ora sonnecchianti fra vecchie carte e ammuffiti ricordi), difficilmente potremo sperare di risolvere l'angoscioso problema della scuola nell'Italia meridionale. O passerà anche l'euforia di questo momento e, dopo la Cassa del Mezzogiorno, la scuola resterà nelle condizioni di prima.

Giovanni Gozzer

Pianta allegorica dell'edificio della Filosofia (Raffigurazione medievale)

CITTADINI DI DOMANI

« Cittadini di domani »: così si intitola un volumetto apparso nel febbraio '50 nell'edizione del Movimento di Collaborazione Civica. Si tratta di sette studi, presentati al Congresso internazionale medico-psico-pedagogico, tenutosi a Napoli nel maggio '49, con lo scopo di mettere a fuoco il problema dell'infanzia vittima della guerra.

In poco più di 100 pagine vengono accennati problemi di bruciante attualità.

L'assistenza materiale, con i Centri Sociali, le Scuole Materne, i Villaggi del Fanciullo, i corsi pedagogici per insegnanti e medici, il contributo decisivo e illuminato della Svizzera a questa umanissima opera di risanamento morale; la scuola elementare, intesa nel senso di « Scuola attiva », in cui l'esperienza personale è cioè la base di ogni sapere reale, in cui il fanciullo non è creta da modellare ma pianta da coltivare, costituiscono gli argomenti delle due prime comunicazioni, di R. Olgiati e A. Ferrière.

O. Forel vede la scuola elementare al servizio dell'educazione e non come il luogo dove « il maestro, se nevrotico, è portato a prendere le sue rivincite sugli scacchi e sulle umiliazioni subite », ed insiste sul concetto che il fanciullo non è un adulto in miniatura, ma un essere completo e differente da noi, con uno sviluppo affettivo precocissimo; egli auspica che i maestri possano lavorare accanto ai medici scolastici, agli psichiatri per l'infanzia, agli psicologi, agli assistenti sociali. L'uno illuminerà di una luce particolare i problemi dell'altro, e si colmeranno deficienze e lacune.

Il Forel si dichiara convinto della possibilità, su tali basi, di una profilassi della delinquenza minorile, considerata come un'incapacità di adattamento alle regole sociali del mondo adulto, e il Colucci sostiene con preciso argomentare giuridico che la pedagogia psichiatrica, cui spetta il delicato compito di recuperare alla vita sociale tali giovani delinquenti, deve servirsi di strumenti di rieducazione ben più validi di quelli finora posseduti. Egli ripropone la « libertà assistita », dell'assistente sociale, delicato compito, che, in fondo, già esisteva come « libertà vigilata »; ricorda che sono stati organizzati, con risultati lusinghieri, dei gruppi sperimentali di lavoro, « i focolari », composti di dieci ragazzi e di due assistenti, con una larga partecipazione dei giovani alla organizzazione del proprio gruppo e con l'apprendimento di mestieri.

Tale vita collettiva, che insegna ad andare d'accordo coi propri vicini, è di massima importanza per l'educazione dei giovani, come sottolinea efficacemente la breve relazione di J. Pongatch che illustra, da un punto di vista pedagogico però, e non psicologico, l'importanza vitale del giuoco nello sviluppo infantile, sia individuale che rispetto agli altri.

Il filo conduttore e unificatore di questi studi, il motivo che conferisce loro consistenza unitaria è dato dalla relazione di C. De Sanctis su « Sanità psichica ed educazione sociale ». La psichiatria preventiva, che iniziò la sua vita nel 1902, a Milano, ebbe il suo migliore sviluppo negli U.S.A. dove, nel 1908, sorse il « Movimento per la Igiene Mentale » a carattere largamente sociale e preventivo, che attraverso il Social Work ha messo capo recentemente al National Mental Health Act, alla sanità psichica.

Il De Sanctis illustra ampiamente il concetto di « sanità psichica », che non equivale affatto all'assenza di una infermità mentale, ma è un dato positivo, è, secondo il sociologo J. C. Flugel, « una condizione che permette il pieno ed armonico sviluppo e perfezionamento delle capacità umane, sia nell'individuo che nella società ».

Ormai è ben radicata la convinzione che i problemi dell'igiene mentale, più che sanitari, sono pedagogici e sociali, fino ad arrivare a quella « psichiatria dei popoli » preconizzata nel 1948 da Harry Stack Sullivan, l'uomo di punta della Washington School of Psychiatry.

Comunque la psichiatria preventiva oggi quasi si identifica con la psichiatria infantile, sensu lato. Piaget ha dimostrato l'enorme importanza dell'età prescolare nello sviluppo del pensiero, ed oggi negli U.S.A. su 688 centri di igiene mentale solo 45 sono esclusivamente per adulti, mentre ben 285 sono destinati ai soli fanciulli.

Da noi, quasi tutto da fare, a cominciare dalla legislazione che, in tal campo, è fatta di lacune.

La relazione di E. Altavilla, commissario dell'ONMI, traccia un quadro preciso dell'infanzia corrotta e criminale del dopoguerra, e non indietreggia davanti a falsi pudori, ma con un'analisi serrata e implacabile, fredda in apparenza, eppur vibrante di commossa umanità, espone le cause e la genesi di tale tristissimo fenomeno. Il suo pensiero si articola agilmente col grave problema dei tribunali dei minorenni, di cui viene accusata l'inefficacia e la limitatezza.

E' doveroso aggiungere che la valutazione psico-pedagogica dei « cittadini di domani » non cade in quel patologismo esagerato, una volta tanto di moda; viene anzi affermato vigorosamente il team-work, il lavoro di squadra: psichiatri, sociologi, psicologi, antropologi, giuristi, teologi, lavorano insieme, in feconda collaborazione, per la sanità mentale. Essi mettono al servizio della società le loro esperienze ed i loro risultati per diminuire le cause di malessere psichico e di infelicità, così frequenti nell'uomo moderno.

Bruno Callieri

Semaines internationales d'études pour l'enfance victime de la guerre (S.E.P.E.G.) *Cittadini di domani* - Ed. M.C.C. - Roma 1950.

Pretesti

E' interessante notare, nei vari paesi del mondo, come è organizzata la istruzione pubblica: anche interessante è osservare come sono disposti e combinati i servizi dell'istruzione. In Danimarca ed in quasi tutti i paesi nordici il ministro dell'istruzione è anche ministro del culto; in altri paesi invece sono abbinati l'istruzione e la giustizia. In Brasile e in altri Stati del Sud America l'istruzione è unita, come servizio, alla « salute », all'alto commissariato per la sanità insomma. In Uruguay al ministro dell'istruzione fa anche capo il servizio dell'assistenza e della previdenza sociale. In Italia e in Francia invece il Ministero della Istruzione è solo culturale, e non ha alcun addentellato con altri servizi. Eppure questi accostamenti non sarebbero affatto nocivi all'organizzazione scolastica: se, ad esempio, l'amministrazione della scuola avesse un maggior contatto con il lavoro, penso che muterebbe la prospettiva stessa dei suoi problemi e della sua organizzazione. Troppo spesso infatti la scuola è organizzata non come se i giovani dovessero diventare cittadini di un paese in cui si lavora, si produce, si costruisce, ma dovessero entrare nel paradiso della cultura.

★

Si può ormai tirare un bilancio di questa sessione di esami: le cifre e i dati statistici, le percentuali e gli indici, li vedremo fra un anno e giù di lì. Ma è certo che questa sessione di esami si è svolta sotto il segno della « restituita severità degli studi ». Che cosa sia poi questa restituita severità non si saprebbe dire con esattezza: ma in fondo in fondo significa che la media dei « bocciati » per ogni classe è di cinque, sei su trenta, anzichè uno o due; che agli esami di stato i commissari sono « più feroci » ed eliminano più candidati. E' questa davvero la serietà e la severità degli studi? E' questo un giusto sistema di discriminazione verso giovani che magari ai tempi della guerra e dei bombardamenti hanno iniziato il loro latino o la loro matematica con una ventina di giorni (in un anno) di lezione? Non è questo, in realtà, un modo di nascondersi le incapacità di trovare una soluzione del problema? I giovani nelle nostre scuole aumentano, dunque bisogna aumentare la selezione: la proporzione sembra ovvia, ma non lo è, perchè bisogna invece vedere come e in quale proporzione aumentano i bisogni della società, cui la scuola deve e dovrebbe provvedere. Aumentare le orientamento insomma, non esasperare la selezione.

★

L'amore per le proporzioni paradossali non è infrequente nei nostri letterati e nei nostri scrittori. E' di ieri un articolo di Bacchelli, che ha suscitato indignate proteste, in cui egli sostiene l'opportunità delle famose campagne contro l'analfabetismo e la necessità per contro, di favorire l'alta cultura, le élites dello spirito. Ci furono alcuni letterati, nel secolo scorso, i quali sostennero che la diffusione della scuola obbligatoria sarebbe stata pericolosa per la collettività, per la sicurezza sociale: ma la realtà ha fatto giustizia di questi strani pregiudizi. Qui, di passata, si vorrebbe però chiedere al Bacchelli: « Dei nostri analfabeti lo Stato dovrebbe preoccuparsi solo quando li chiama a prestare servizio militare? ».

★

L'art. 26 della dichiarazione universale dei diritti dell'uomo approvata dall'assemblea generale delle Nazioni Unite, è dedicato all'educazione. Il primo comma, come al solito, dichiara l'istruzione gratuita obbligatoria, possibilità d'accesso ai capaci e meritevoli verso gli studi superiori, ecc. ecc. Il secondo comma definisce l'obiettivo dell'educazione: che è « il pieno sviluppo della personalità umana e il rafforzamento al rispetto dei diritti dell'uomo e alle libertà fondamentali ».

Il terzo comma afferma infine che « i genitori avranno facoltà di scegliere il tipo di educazione che dovrà essere impartito ai loro figli ». D'accordo in tutto; ma perchè tutte queste cose non rimangano una carta, che cosa faranno le Nazioni Unite?

Avicenna

● E' stata definita da un impresario svizzero, M. Sauter, in accordo con le autorità americane in Germania, una Compagnia lirica italiana che si presenterà in ottobre nei maggiori teatri tedeschi da Francoforte ad Amburgo. Della compagnia faranno parte masse corali e solisti tutti italiani, tra i quali Gigli, Minazzi e Huder mentre l'orchestra sarà tedesca. Tra le opere che verranno rappresentate figurano in testa la « Butterfly » e « La Traviata ».

DANTE E LA SUA OPERA
nella poesia ungherese

(*continuazione della pag. 4*)

superò la fatica immane della traduzione integrale, con la disperazione degli innamorati. Sullo scorcio del Novecento Dante venne in grandissimo onore e vien di moda nella lirica ungherese la terzina del poeta ispirandosi al dolce stil novo. Con Michele Babits (1882-1941) l'attività traduttrice dantesca segna l'apice che si possa raggiungere in questo campo, nell'ambito delle lettere magiare. Nessun'altra traduzione dimostra in egual misura la prodigiosa capacità, la potenza di concisione e la ricchezza di sfumature della nostra lingua. E le Cantiche tradotte si susseguono a grandi intervalli: Inferno: 1913; Purgatorio: 1920; Paradiso: 1923. E riuscì un lavoro veramente grandioso in tutti i passi dove occorrevano plasticità, musica, colore, forza e pieghevolezza d'espressione. La sua fatica è oggi un monumento nella letteratura nostra così grande, così luminosa, che, non sia considerata espressione azzardata, anche gli ungheresi hanno la possibilità di gustare appieno la grandezza di Dante che non intendono la lingua italiana. Perchè questa traduzione sua non è una bella infedele, come si suol dire, ma è un'opera in cui mirabilmente questo nostro eletto fratello, è riuscito a rendere il meglio dell'ineffabile grandezza dantesca.

Il Babits nella sua « Storia della letteratura d'Europa » (1934) scolpì il suo più bel medaglione di Dante. Conviene riportare questo stupendo giudizio perchè impareggiabile nella letteratura dantesca internazionale perchè si tratta di una grandiosa sintesi di tutti i reconditi segreti e pregi del poema divino:

« Confrontando l'arte dell'Inferno con la plastica, quella del Purgatorio con la pittura, l'analogia per il Paradiso la troviamo nella musica. L'ultima Cantica è pura luce e musica. Però luce e musica dell'anima, non ricavate dalle immagini del mondo esterno, bensì sublimate dai raccoglimenti dello spirito, cioè dalla Filosofia e dalla Religione. Il poeta — come lo Spirito — si divincola gradualmente dai ceppi dei sensi per sollevarsi nel mondo etereo, di là dai colori e dagli eventi. Il Paradiso è la parte più difficile della Commedia. Gli elevamenti più sublimi della filosofia medioevale si stemperano qui in alata poesia e non può mai comprenderli chi non abbia la pazienza e l'ansia del Pensiero. Il loro contenuto ci sbigottisce talvolta: i problemi filosofici che l'epoca di Dante trovò più incalzanti, oggi possono sembrarci futili alla prima vista. Móndali pure dalle cortecce caduche vi trovi un nucleo duraturo e denso di essenza. Arrivi in vista di cose terrene, rispetto ai cui neanche la tua epoca è più importante del Medioevo. E attraverso gradini di scale prodigiose t'inoltri in una luce e musica ognor crescente e alla fine, oltre tutti i cieli, attingi l'Empireo in cui entra il Tutto, in cospetto della grande Rosa mistica e del trono di Dio e il Poema termina con il tentativo abbagliante della visione diretta della divinità che è come guardar nel Sole. Dante non accenna neanche vagamente che sarebbe tornato in terra, che si fosse svegliato dalla sua grandiosa visione: la freccia scoccata dilegua nelle altitudini celesti, sottraendosi ai nostri occhi ».

L'eccezionale importanza dell'opera di Babits fu riconosciuta non soltanto dalla critica ma anche dal pubblico dei lettori di modo che la traduzione raggiunse in breve tempo ripetute edizioni. Nel 1940 venne improvviso ed ufficiale il riconoscimento italiano dei suoi meriti, con la concessione del Premio San Remo per la letteratura straniera; riconoscimento della sua straordinaria potenza poetica ed interpretativa. Questa magistrale versione dantesca era il frutto di dodici anni di amorose fatiche d'intuizione e lima. Non si meraviglia quindi se nei due stupendi sonetti dedicati dal Babits a Dante (1921) si trovano trasfigurati gli accenti basilari della sua personalità tanto affine a Dante: il senso di ritorno a casa da un lungo esilio, la sua solitudine fra la gente, la coscienza ascetica, il continuo assillo di perfezione morale e il bisogno di evadere dalla bolgia delle passioni e dei peccati umani.

•

Fra i poeti che scrissero versi in elogio del genio immortale italiano figurano i sommi delle nostre lettere: Arany, Ady, Babits, Kosztolányi, inoltre altri lirici di prima classe, quali Oláh, Luigi Harsányi, Aladár Komjáthy, Andrea Kozma e Kálmán Harsányi « Davanti alla tomba di Dante » (1904) nonchè altri pure noti come Lendvai, Haraszti, Hangay, Sajó, Sziklay, Hegedüs, Balla, Nékám, Béla Jánossy « Beatrice » (1921), e Maurizio Petri « Dante » (1921), ecc.

Tutti si sentivano attratti da quella voragine misteriosa delle acque infinite il cui murmure lontano deve percepire anche il più semplice mortale perchè nessuno come Dante è trasfigurato dalla visione poetica dei nuovi poeti magiari. Nessuno come Dante fornisce una più ricca messe di motivi ai lirici ungheresi. Nessuno come Dante è un filone inesauribile di vera poesia, in cui plasticità d'immagini, musica, colore, sintetica rappresentazione sono cementate nel terribile e lineare metro di quella terzina armoniosissima, ch'è strumento impareggiabile.

Dante è sentito da questi poeti come un sole che abbaglia e luce imperitura, ed anche quel magnanimo che ha un cuore ove odio ed amor mai non s'ammorza. Nella polifonia del coro universale, intonato in lode del Vate italiano (cfr. Carlo Del Balzo: Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri) anche i poeti magiari occupano un posto d'onore cui fa riscontro un lavoro filologico approfondito che si manifesta in una ricca messe di studi danteschi comprendente — a partire dalla metà dell'Ottocento al 1930 — seicentosettanta fra saggi, recensioni, discorsi, commemorazioni, articoli relativi al mondo di Dante (v. Emerico Várady: La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria, vol. I. Storia, vol. II. Bibliografia. Roma, Istituto per l'Europa Orientale, (1934). Nel lo stesso periodo trenta poesie: sonetti, odi, elegie, panegirici e liriche in genere s'ispirarono direttamente ai motivi danteschi. Di queste, quindici furono tradotte da me in collaborazione con Cesare Sofianopulo che le volse in rime.

Tali poesie possono dividersi in due categorie: le prime rievocano qualche aspetto speciale del mondo di Dante, in un tono più o meno obiettivo. La seconda racchiude liriche in cui i poeti magiari ravvisano nel destino dantesco il simbolo della propria sorte, il riflesso delle loro più sublimi aspirazioni, riconoscendo in Dante il campione sovrumano della libertà e giustizia e il rivelatore degli enigmi umani e divini, sprone ed esempio, attingendone ispirazione poetica e ammaestramento umano.

Della prima serie devo rilevare il sonetto di Dezsö Kosztolányi: « Dante nel chiostro di Santa Croce del Corvo » in cui il grande poeta (1885-1936), maestro di tutte le più nobili movenze liriche, insigne compilatore di un'Antologia di poeti italiani da lui tradotti, scolpiva con tocchi magistrali un episodio di accasciamento e risollevamento del Poeta italiano, in un ambiente austero e claustrale.

Alessandro Hangay nella sua « Anima di Dante » (1911), seppe dar voce all'effetto salutare che l'esposizione della *Commedia* esercitò sulla gente di Firenze, convertita alla Somma Bontà dalla bocca ispirata del Boccaccio.

Aladár Komiathy, assillato dagli eterni problemi dell'Al di là, in « La morte di Dante » riuscì a far risuonare accenti quasi apocalittici dipingendo la dipartita di Dante da Ravenna, con uno spirito dantesco, facendovi tremare la terra ed apparire l'Angelo dalle ali d'ebano. L'effetto della sua morte somiglia a quello eternato nella nota canzone della *Vita Nuova*, scritta dopo la scomparsa di Beatrice dal mondo:

> Poi mi parve vedere a poco a poco
> turbar lo sole e apparir la stella,
> e pianger elli ed ella
> cader li augelli volando per l'are,
> e la terra tremare...

Il poeta Stefano Lendvai (1880-1943) vittima dei campi di Dachau, autore di un volume di riflessioni « Sotto i campanili di Roma » (1933), traduttore del « Trionfo della morte » dannunziano, nel suo sonetto « La porta morta », trascrisse, in una maniera personale, le celebri terzine dell'ispirazione sull'ingresso infernale (1921).

•

Era inevitabile che il nostro più grande poeta moderno, principe della poesia simbolista Endre Ady (1877-1919) avesse riempito la sua ammirazione per Dante di un contenuto schiettamente civile, della passione politica irruente di sdegno per quanto fu perpetrato dai dirigenti del Paese. Questa invettiva « I grandi ladri » forse non si riferisce tanto a un regime di un determinato colore, quanto piuttosto a tutti coloro che coprono la loro voracità profittatrice col manto di una magniloquenza abbagliante che esalta falsamente la Patria. A proposito di questa invettiva adyana devo ricordare il passo del mio saggio sul mondo dell'Ady, relativo alla sua affinità con Dante, apparso nel numero bilingue italo-ungherese della rivista fiumana « Termini », redatta da Giuseppe Gerini (1941).

« Leggendo le poesie di Ady, poesie nel vero senso della parola, cioè radicate con mille radici nella vita reale politica, e nella coscienza nazionale, è per noi una necessità tragica dover riviverne tutta la dolorosa parabola: la visione dei difetti nazionali ereditati ed acquistati, per attraversare così, nel senso dantesco, il purgatorio, e arrivare alla purificazione di noi stessi. Ecco perchè l'Ady è uno spirito dantesco: tale è l'effetto del suo mondo: effetto di terrore, di smarrimento, ma anche di elevazione morale. E' per questo che il suo mondo è tanto vicino alla mitologia ammaliante dell'al di là, sognata ed effettuata dal sommo poeta italiano. Purificazione, elevazione, sì, perchè ogni vero poeta deve vivere interamente il destino della propria stirpe. In questa mistica forza di creare miti personali, in questa irruente combattività ed austerità critica del patriottismo e anche nell'ansia di avere un contatto immediato, palpitante con la Divinità, Dante e Ady si porgono la mano attraverso i secoli, sono parenti spirituali, congeniali ».

•

Il mio collaboratore nella versione dell'*Alcione* dannunziano Gabriele Oláh (1881-1942) coltivò tutte le due categorie di canti, in glorificazione del Fiorentino. In « Poeti in colori » egli riassume simbolicamente, in tre strofe stringate, le fosche tinte dell'Inferno la serenità azzurra del Purgatorio e la visione adamantina di Dio nel Paradiso. In « Sulle orme di Dante » dello stesso Oláh viene gettato il ponte alla seconda categoria che però sembra essere la rappresentazione obiettiva di un momento biografico dantesco, convalidato anche da una nota di tale intonazione, eppure vi si sente vibrare l'interferenza del proprio anelito umano dell'autore, con tutti i brividi di una forma modernamente concitata e nervosa. Il compianto amico Oláh, a dire il vero, non era troppo compreso dai contemporanei.

La stessa ansia delle beate celesti sponde e il medesimo senso di compenetrazione della propria sorte con quella di Dante e lo stesso struggimento per una vita nuova, come nei sonetti di Michele Babits, troviamo nei versi di Zoltán Haraszti: « A Dante » (1914).

Il noto studioso delle relazioni umanistiche ungaro-italiane Stefano Hegedüs diresse pure un carme alla grandezza di Dante in cui caratterizza la sua arte con questi termini: « La sua voce divenne il profondo tuono dell'Infinito attraverso cento mondi spirituali », perchè « vi palpita il canto dell'Universo ».

Ignazio Balla, conosciuto in Italia per la sua vasta attività giornalistica, intesa a intensificare la comunione spirituale fra i due Paesi, compilatore di una raccolta « Novellieri ungheresi », (Alpes, 1931), recitò i suoi versi inneggianti a Dante alla commemorazione del Fiorentino, indetta dalla Società Petöfi nel 1921. In essi il Balla esalta la dirittura e fermezza di carattere del Poeta, grande esule ramingo e peregrino degli eterni problemi umani e divini.

Il « Lamento ungherese » « Leggendo Dante » di Giovanni Sziklay (1921) è un esempio caratteristico come due reminiscenze dantesche: *O beata Ungheria* e *Nessun maggior dolore*... costituiscono il nucleo dell'ispirazione al poeta ungherese che vi esprimeva la sua afflizione per lo smembramento dell'Ungheria storica.

Andrea Kozma (1861-1933), seguace dell'Arany, insigne poeta civile, in un poema « Al poeta dell'Inferno » composto di settantatrè terzine, saldamente congegnate, invoca lo spirito di Dante, evocando poi gli orrori infernali in una ridda allucinante di visioni ultraterrene, ispirate alla prima Cantica, con immagini di classica compiutezza. Il Kozma compose quel poema nel 1932 quando le condizioni sociali non erano del tutto cristallizzate nel dopoguerra del primo conflitto mondiale, dopo due rivoluzioni cruente e nell'atmosfera di torbida faziosità, quindi la sua indignazione per il crollo di tanti ideali trova roventi parole di paragone nell'Inferno dantesco la cui immagine viva egli crede di ravvisare nell'Ungheria di quell'epoca ed esclamando ribadisce: in nessun'altra parte del mondo il sacro sdegno di Dante potrebbe trovare uno sfogo più giustificato che nella terra dei Magiari poichè costi molti miserandi non esitarono a pugnalare la Nazione, « rinnegando il lucente passato millenario ». L'ammaestramento che si ricava dalla dimestichezza con Dante il Kozma riassume, affermando che la Giustizia può essere massacrata cento volte sulla terra, però guai agli uccisori! Nelle sue visioni infernali ricalcate su Dante il poeta magiaro ci fa sentire le sofferenze del suo popolo per la mutilazione del vivo corpo della Patria. Ma la riacquistata unità d'Italia può servire d'esempio e conforto alla Nazione decaduta. Anche Alessandro Nékám in un carme « A Dante » di trentatrè terzine vigorose, animato dalle stesse passioni civili invoca Dante.

E come conclusione di questo breve panorama poetico, abbellito dalla schietta ammirazione del popolo che vive da mille anni in « quella terra che il Danubio riga », per gli immanenti valori italiani che si compendiano nel nome di Dante, nessun'altra manifestazione lirica potrebbe stare qui più degnamente della « Consolazione a Dante », sul sonetto XXIV, di Luigi Harsányi, nato nel 1883 a Nagyigmánd, di questo grande poeta prete cattolico che intitolò una sua mirabile lirica, nonchè tutto un ciclo di versi con le significative terzine: *Oh beata Ungheria se non si lascia più malmenare* e dedicò una serie di cinque sonetti a San Francesco d'Assisi, Poverello di Dio. Il Harsányi, accanto ad Alessandro Sik e Ladislao Mécs è uno dei principali esponenti della moderna lirica cattolica in Ungheria.

La « Consolazione a Dante » denota una grande dimestichezza dell'autore con il mondo dantesco e particolarmente con la *Vita Nuova* perchè contrappone all'indifferenza dei peregrini cantati da lui nel sonetto XXIV, in occasione della precoce morte della sua Donna, il profondo compianto, la viva partecipazione del poeta ungherese, capace di comprendere appieno lo strazio di Dante e della « città dolente » di Firenze poichè: « Ell'ha perduta la sua Beatrice » e tanto più perchè il poeta magiaro sente lo squallore che attende nel suo Paese la morte di Beatrice, vale a dire di ogni ispiratrice degli ideali più belli.

Kálmán Ternay

Mostra delle opere recuperate - B. Cavallino; Santa Cecilia (1645)

Miscellanea
inglese

Poche pubblicazioni, come questa esordiente *English Miscellany — A Symposium of History Literature and the Arts* (Editor Mario Praz; Associate Editors: Ronald Bottrall, Edwin Muir; Published for The British Council by Edizioni di « Storia e Letteratura » Roma 1950), possono vantare una più chiara presentazione, che, necessaria a giustificare l'esistenza dell'opera e a tracciare un programma, serva nel contempo di utilissima falsariga al recensore.

Dryden — vi si dice — scrisse due odi, famose per celebrare il giorno di Santa Cecilia, patrona dei musicisti, alla quale la tradizione attribuisce la invenzione dell'organo. « Anche la *Miscellany* è un organo dalle molte canne, che verrà suonato non in onore di un santo, ma di un'idea: l'idea della collaborazione internazionale nel campo degli studi inglesi ». Poichè, a differenza di riviste consimili, le quali in pratica finiscono per avere una ben definita cerchia di lettori e di collaboratori, e con l'essere circoscritte in una determinata nazione, il presente volume si propone di raccogliere ricerche storiche ed opinioni critiche da punti di vista internazionali.

Come si vede, l'abolizione dei confini politici costituisce il *leit-motiv* della pubblicazione, l'assillo dei compilatori, per i quali la collaborazione ideale alla Miscellanea rimane definita in questi termini: « scritti di critica straniera relativi alla letteratura, alla storia, all'arte e alla musica inglesi, o scritti di critica inglese sui riflessi o gli antecedenti di quegli aspetti del genio inglese ». Considerazione in virtù della quale non si è esitato e non si esiterà a stampare « le migliori canne dell'organo » nelle lingue originali, in quelle, cioè, che possono essere ben comprese da un individuo colto dell'Occidente: inglese, francese, tedesco, italiano e spagnolo. Per quest'anno, sette dei quattordici saggi sono in italiano, sei in inglese ed uno soltanto in tedesco. Naturalmente, aggiungono i compilatori, non è stata presa una simile decisione per amore del *pittoresco* linguistico, bensì — ribadiscono — per l'interesse dell'inusitato, internazionale angolo dal quale i fenomeni vengono studiati: *Concordia discors*. Apprezzabile determinazione, la quale, in ultima analisi, potrebbe soltanto mettere al bando quei lettori di buona volontà, che, volendo accostarsi agli studi inglesi, non riusciranno a superare la barriera poliglotta.

•

Eppure, giudiziosamente, la miscellanea non intende competere con periodici di pura erudizione, poichè si ripromette, ed ha già mantenuto superbamente la parola, di recare notevoli contributi alla conoscenza di alcuni artisti inglesi, di aspetti artistici di interesse universale, o di far luce su eventi storici e determinati ambienti sociali. Ma il soggetto da trattarsi in prevalenza nella pubblicazione sarà costituito dai rapporti tra Inghilterra e continente, e questo primo volume lo giustifica in maniera tale, che alcuni hanno già citato la Miscellanea con l'attributo di anglo-italiana. In tal modo, accanto al saggio di Mario Praz su *Anthony Trollope*, a quello di Salvatore Rosati su *Virginia Woolf*, a *Le idee artistiche di William Hogarth* dovuto a Giulio Carlo Argan, a *The Masks of Keats* di Willard B. Pope, *The Social Background of Beaumont and Fletcher* di Marco Mincoff, *Il giovane Wordsworth e la poesia di paesaggio* del Cecchi, si allineano gli scritti di Margaret Bottrall, *The Baroque Element in Milton*; di Fausto Nicolini, *Di alcuni rapporti tra il Vico e il Hobbes con qualche riferimento al Machiavelli*; della Darbishire, *An English Impression of an Italian Genius*: *Eleonora Duse*; di H. W. Hausermann, *Shelley's House in Genera*; quello riccamente illustrato e documentato di Jacob Hess su *Lord Arundel in Rom und sein Auftrag an den Bildhauer Egidio Moretti*, l'altro di Edward Croft-Murray su *William Kent in Rome* (un inglese che ha dipinto il soffitto di San Giuliano dei Fiamminghi), quelli, infine, di Lamberto Donati, intorno a *Giovan Battista Piranesi e Lord Charlemont*, e di Leopoldo Sandri sugli inediti appunti di viaggio del Pindemonte in Inghilterra.

Pubblicazione veramente pregevole sotto tutti gli aspetti, per la quale, oltre alle accennate, ma superabili difficoltà linguistiche, c'è una sola osservazione da fare: la mancanza di un indice alfabetico, indispensabile per consultare qualsiasi strumento di cultura che si rispetti.

Livio Jannattoni

● Nei locali del Lyceum Club di Lugano è stata inaugurata il 14 ottobre u. s. una mostra del costume teatrale e del disegno di moda nella quale hanno figurato lavori degli allievi dell'Istituto d'arte del figurino di Milano.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"**
diretto da **PIETRO BARBIERI**

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono **60-427**

I manoscritti, anche se non pubblicati non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 42 – ROMA, 29 OTTOBRE 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

SOMMARIO

EDITORIALE - *Somiglianze*

Letteratura

R. FRATTAROLO - *Valentina Velier*
A. PAGLIARO - *L'asino vola*
L. SOMMA - *Brockden Brown pioniere del romanzo « giallo »*

Arti - Storia

L. BARTOLINI - *Osservazioni critiche sulla XXV Biennale*
V. MARIANI - *Una mostra di scultura in legno*
L. PARETI - *La cacciata dei Tarquini e i suoi riflessi economico-sociali*

Musica - Cinema - Teatro

V. CAJOLI - *Ibsen, Casona e Barrie*
L. CORTESE - *Domani è troppo tardi*
D. ULLI - *L'Anfiparnaso*

Problemi dell'Educazione

AVICENNA - *Pretesti*
G. GOZZER - *Scuola e cultura italiana all'estero*

SOMIGLIANZE

Sono passati circa cinquant'anni da quando il Sollier pubblicò il suo fortunato libro sulla psicologia dell'idiota e dell'imbecille, e nonostante gli studi, le ricerche, gli esperimenti che son venuti dopo, alcune intuizioni di quel libro non solo non sono invecchiate, ma rimangono come punti orientativi per le investigazioni future.

Qual'è l'assunto del Sollier? Dimostrare che l'idiota e l'imbecille costituiscono due tipi differentissimi, e che quindi l'accomunarli in un binomio è errore grave. E' vero che nel comune discorso noi adoperiamo i termini che designano i due tipi, come sinonimi, e li mettiamo insieme quasi l'uno fosse la desinenza accrescitiva dell'altro, accoppiandoli per un unico effetto. Chi scarica contro qualcuno la doppietta dell'*idiota-imbecille* o dell'*imbecille-idiota* non pensa di colpirlo due volte, ma una volta sola con più intenso disprezzo. Ma a metterci da un punto di vista di più concreta psicologia conveniamo che nè i tipi designati sono identici, nè i termini che li designano sono sinonimi.

L'idiota, in genere, è lento, inebetito, di senso ottuso, sprovvisto di attenzione, privo d'immaginazione, d'iniziativa, spesso timido: non suggestionabile, ma obbediente e regolare. Dal punto di vista dei sentimenti è capace di attaccamento, di riconoscenza, di pietà, più accessibile alla dolcezza che sensibile al timore. Spesso l'idiota è afflitto da tare fisiche come sordità, strabismo, balbuzie.

Ed ora vediamo le caratteristiche dell'imbecille. Ad una descrizione superficiale tali caratteristiche sembrano qualità. Immaginazione rapida, attenzione sveglia, attività sempre nuova e intraprendenza mai scoraggiata.

Chi osserva quanto l'imbecille è poco sensibile ad esser trattato con bontà, lo giudicherà fiero. Il suo linguaggio è costellato di termini energici e grossolani e talvolta si compiace di ferire con parola tagliente il prossimo.

Chi non ha conosciuto tipi siffatti che diventano i beniamini di gruppi amorfi, che li imitano e li guardano con riverenza?

Queste le caratteristiche superficiali dell'imbecille. Ma altre ve ne sono, le vere, che raramente vengono diagnosticate, perchè meno appariscenti e quindi più profonde. L'immaginazione dell'imbecille è viva sì, ma è disordinata: le associazioni mentali sono rapide, ma incoerenti, l'attività è incoercibile, ma è priva di direzione e quindi non porta mai a termine quel che intraprende. Alla fine ci si accorge che le mille cose che fa, sono inutili o, peggio, dannose. Ciò che sembrava in lui fierezza è impulsività, e si scopre che l'indisciplina e il vagabondaggio sono le vere passioni di colui che sembrava fatto per l'azione.

Un dato costante nell'imbecille è l'alta opinione di sè. A differenza dell'idiota, l'imbecille non si commuove se lo trattate con bontà, perchè potrete aver ragione di lui o con le minacce o con la lode. Mai sazio di adulazione, la cerca, la provoca, e quando non vi è nessuno che appaga questo suo profondissimo desiderio, provvede a lodarsi da sè.

L'imbecille non ha tare fisiche.

In conclusione, dunque, per non lasciarci ingannare dalle apparenze, bisogna tener fermi questi punti: vanità, agitazione, incoerenza, alta opinione di sè, e viltà di fronte a chi può. Quando sotto l'orpello dell'attività, della rapidità, della vivacità, appaiono quelle macchie, allora il giudizio non può essere trascinato all'ammirazione, ma deve tenersi fermo ad una valutazione d'imbecillità.

Non avremmo scritto queste righe, se esse dovessero servire a portare sulla basculla le persone con le quali abbiamo consuetudine di vita, di lavoro, o comunque con quelle che incontriamo nel nostro cammino. Che il numero degli stolti sia infinito, lo sappiamo da fonte che non fallisce. Ma il problema posto dallo studio del Sollier era un altro. Ci siamo detti: la nostra epoca, agitata, vana, crudele, inetta alla riflessione, avida di godimenti sempre nuovi, non sarebbe per caso, sotto la costellazione dell'imbecillità? La suggestionabilità degli uomini del nostro tempo ha i sintomi di una vera malattia. La nostra epoca che non crede a nulla, crede a tutto. La guarigione delle malattie va a cercarla nelle ricette della pubblicità; la felicità la insegue per le vie della dispersione. Come l'imbecille, la nostra epoca parla sempre di suoi diritti, mai dei suoi doveri: anzi la stessa parola « dovere » è stata riposta come un oggetto tarlato, e i genitori non osano più ripeterla nemmeno ai loro bambocci. Sull'impulsività della nostra epoca non è necessario spendere molte parole. L'arco che essa ha in mano se non è teso, è rotto per l'eccessiva tensione. Se le gocce d'acqua di una cascata avessero coscienza, dovrebbero sentirsi come i nostri contemporanei, per il precipite impulso cui obbediscono.

E che cosa dire di quel disprezzo verso la pietà, giudicata come spregevole debolezza dall'imbecille e dall'epoca che su di lui si esempla?

Il Sollier concludeva il suo saggio sulla differenza tra l'idiozia e la imbecillità con un'indagine sulle loro proiezioni sociali.

L'idiota, diceva, è essenzialmente incompleto e perciò extra-sociale; l'imbecille invece ha conseguito il suo sviluppo, ma in modo anormale e per una direzione pericolosa, quindi è da considerarsi antisociale.

Anche da quest'ultima caratteristica, emergente in tante agitazioni cui oggi assistiamo, siamo portati a concludere che il nostro tempo ha cercato per sè un contrassegno che è meglio vada perduto o almeno accuratamente nascosto, perchè, a tramandarlo ai posteri, non ci sarebbe gran che da guadagnare.

SIMULACRI E REALTÀ

UNA DEFINIZIONE DELL'INGHILTERRA

L'ha data un diplomatico che aveva la fortunata dote di liberarsi dalla ruggine del mestiere con un umorismo di discreta vena. L'Inghilterra, che cos'è l'Inghilterra? « Un paese ove ci sono cinquanta religioni e una sola salsa ». Vuol dire che l'unità della Gran Bretagna è costituita dalla salsa? Ma allora bisogna mutare opinione sulla salsa e bandire come pericoloso un detto comune che indica stanchezza.

Non si dice forse a chi s'infastidisce per la monotonia, la banale formula: « Sempre la stessa salsa! ». Se quindi il diplomatico avesse visto giusto, gli inglesi dovrebbero dare accento d'invocazione a quella formula e non stancarsi mai d'inculcare ai loro figli la necessità della stessa salsa.

Sì, un'unica salsa, come un'unica Londra, un unico Tamigi. Quell'unica salsa è la linfa dell'Inghilterra e senza di essa gli inglesi perderebbero qualcosa di più importante della loro lingua.

Ora resterebbe a dire quali sono gli ingredienti e le qualità di questa salsa. I diplomatici tacciono sempre qualcosa, e di solito, ciò ch'è più importante. E così il coniatore di quella definizione ci ha taciuto come è la salsa unificante. Nè ha voluto rivelarla a quel francese che sorridendo ha insinuato che, almeno per la consistenza, quella salsa dev'essere assai simile alla colla.

UN ATTORE METALLICO

« La prima rinascenza cominciò a declinare in un'epoca che segnò la crisi per città bancarie come la Firenze dei Medici: l'oro cessò, verso l'ultimo trentennio del secolo XV, di passare per il Mediterraneo. Quale oro? L'oro africano, quello della Guinea ch'era servito alle transazioni nel Medioevo, per finire nei tesori dell'India dove tizzo all'epoca industriale, è rimasta sepolta una parte importante delle ricchezze di Occidente. Ma i Portoghesi, spingendosi sempre più a sud dell'Africa, raggiunsero i mercati degli schiavi e dell'oro, che prima prendevano la via delle carovane del deserto.

In seguito, è venuto l'argento delle miniere dell'America, uno degli attori del dramma storico del secolo XVI ».

Queste idee del Brandel, il quale ha consacrato al mondo mediterraneo dell'epoca di Filippo II un libro che secondo alcuni fa data nella storia della Storia, ci ripropongono il problema del parallelismo tra la ricchezza e la schiavitù. I due mercati, quello dell'oro e quello degli schiavi sono per così dire simmetrici: o per le vie del mare o per quelle di terra gli schiavi sono incatenati con le catene invisibili dell'oro.

L'argento può essere stato un attore del dramma storico del secolo XVI. Ma ogni secolo ha il suo attore di metallo, perchè ogni secolo ripete la stupida commedia dell'insaziabile cupidigia dell'uomo. Sembra che le vie della civiltà sia l'oro ad aprirle: ma è sempre l'oro che ad un certo momento le blocca. Ma agli storici l'ultimo atto non piace ed escono sempre prima che cali il sipario.

ANCORA UN RUGGITO

Chi ha letto Il sogno di una notte d'estate, *non avrà certamente dimenticato il duca davanti al quale alcuni attori di teatro danno saggio della propria bravura. Uno di essi si vanta di imitare il ruggire del leone, e ci riesce con tanto realismo che il duca dirà: « Ancora un ruggito! ». E' da notarsi che la recita è fatta in occasione delle nozze ducali, e che quindi quel desiderio di sentire imitare il leone, almeno per un momento, sovrasta ogni altro interesse del duca. Aveva mai costui sentito ruggire un leone in carne ed ossa? Od era la fantasia che con quell'imitazione di qualcosa di cui la realtà non le aveva mai apprestato gli elementi, creava la dorata criniera, gli artigli feroci, insomma la terribile maestà della fiera favolosa? Certo nel ruggito vi era tutto il leone.*

Ma supponiamo che il duca avesse ascoltato quel ruggito non in una festa nuziale e da un attore ch'era lì ad aspettare il suo applauso, ma nella giungla, all'improvviso; supponiamo questa diversa congiuntura e chiediamoci allora se l'ameno duca avrebbe pregato il leone di un secondo ruggito. La domanda è puramente retorica, perchè sappiamo che il duca, a sentir ruggire il leone vero, avrebbe perduto anche quel poco di voce necessaria per pronunciare il monosillabo « bis », che nei teatri rianima gli attori.

Il bis del ruggito ad un attore si domanda, ma non certo si chiede ad un leone.

Di gente che chiede ancora ruggiti, ve n'ha molta. Di solito son conigli riusciti e leoni mancati coloro che vogliono sentire che vento spira tra le fauci del re della foresta. In fondo desiderano che il leone manchi di parola, perchè ruggire senza sbranare è proprio mancar di parole.

Varius

L'asino vola

L'opinione che l'asino voli è certamente in netto contrasto con i dati positivi dell'esperienza, i quali ci attestano in maniera precisa e irrefutabile che quel bravo animale di tutto è capace fuorchè di volare. Non le nostre argomentazioni, ma i fatti stessi convincerebbero di assurdo e di abuso di potere quell'asinaio, che pretendesse dal suo amministrato una prestazione così aliena dalle sue reali capacità. Forse da un punto di vista meramente concettuale, l'assurdità della pretesa non può considerarsi assoluta. Basti ricordare che i Greci erano perfettamente convinti che Bellerofonte aveva compiuto le sue mirabili imprese a cavallo e con l'aiuto di un noto equino alato, Pegaso; e nei momenti più lirici non avevano alcuna difficoltà a vedere il carro di Febo Iperione, trainato nella sua parabola celeste da poderosi destrieri con o senza ali e i Dioscuri accorrenti alla salvezza sulla terra e sul mare al volo dei veloci cavalli. Anche gli Indiani dell'età vedica erano certissimi che il carro degli Asvin percorresse le vie aeree in tutti i sensi, rapido come il pensiero: poichè per la saggezza inimitabile degli Indiani la vera realtà non è quella che si percepisce con gli occhi, ma quella che si coglie al di là del sensibile con il raggio della mente, il fatto che quel meraviglioso attacco non era stato mai visto da nessuno era una sicura riprova della sua reale esistenza.

Oggi, specialmente da noi in Occidente, la maniera di vedere le cose è assai mutata e l'incomprimibile tendenza a credere, che è propria della natura umana, si esercita in un altro senso: di solito si crede vero quello che fa comodo. Che cavalli, asini e quadrupedi in genere, domestici o no, possano volare (con i propri mezzi benninteso; il loro frequente viaggiare in aeroplano non interessa il caso nostro), noi lo escludiamo nella maniera più categorica; il fatto, anzi, è ritenuto così incredibile da essere preso nell'uso quotidiano come limite estremo della fiducia che un uomo dabbene concede alle parole altrui.

Ora è un fatto che noi possiamo dire nella nostra lingua o in altra qualsiasi « l'asino vola »; possiamo formulare questa proposizione con un contenuto notoriamente irreale e non offendiamo nessuno; nemmeno la verità, poichè è palesemente un modo di dire e il contesto stesso del nostro discorso sottolinea che si tratta di un'immagine, di una finzione. Indubbiamente, fra tutte le falsità che si possono commettere con l'atto o con la parola, se ce n'è una che potrebbe essere tollerata anche da Zarathustra (il quale profeta rimane ancor oggi, dopo due millenni e mezzo, il più fiero ed intransigente nemico della menzogna; sulla posizione del nostro Catone mancano precise notizie), e può persino essere favorita come sfogo innocente di una tendenza umana, è proprio questa dell'espediente verbale: una bugia ingenua, che tutta la gente di buon senso riconosce come tale e di cui si serve senza secondi fini, mentre per le bugie vere e proprie il secondo fine diventa condizione indispensabile. Eppure la cosa offende Richard von Mises, pensatore egregio e assai apprezzato, che in un solido e interessante libro, pubblicato ora in traduzione da Longanesi (*Manuale di critica scientifica e filosofica*. Milano s. d., 1950), condanna aspramente siffatte finzioni e le vuole bandite dalle consuetudini umane come poco serie e traviatrici del retto conoscere.

•

Veramente il von Mises non considera il caso preciso, che noi abbiamo sinora illustrato, ma uno perfettamente analogo. A p. 47 del volume egli così esemplifica e documenta il suo pensiero: « La grammatica proibisce di dire " i bambini mangia zucchero ", per quanto nessuno possa fraintendere; ma essa permette la frase " il libro mangia zucchero ", che non ha alcun significato... Nella grammatica logica " mangiare " è una parola che indica attività, cioè la funzione della frase: *x* mangia, permette solo variabili (soggetti) *x*, che possono esercitare un'attività, che non è applicabile ad altri soggetti ». (La frase coniata dal chiaro autore e quella di cui abbiamo fregiato la testata di questo articolo, dal punto di vista dell'assurdità, si equivalgono; e se noi abbiamo scelto la seconda è soltanto, perchè essa ha più storia della prima, e perciò conferisce maggiore dignità al nostro articolo).

Sorge il sospetto, seppure vago, che i logicisti, cioè coloro che vogliono stabilire un nesso molto stretto fra la struttura linguistica e il simbolismo matematico, affidando a quest'ultimo la rappresentanza dei valori di quello, abbiano idee monche e poco efficienti intorno a quel complesso e meraviglioso istituto umano che è il linguaggio. Accusare la grammatica d'insufficienza e di falsità, perchè consente la possibilità di una frase come « il libro mangia zucchero », è argomentare fuori d'argomento, cioè fuori del fatto linguistico cui la grammatica si esplica, e discorrere di cosa che non è nè in cielo, nè in terra.

L'atto linguistico merita di essere qualificato tale, solo in quanto obiettivi in una rappresentazione verbale un contenuto di coscienza; il quale processo necessariamente si compie attraverso un'analisi del dato della coscienza, in cui sono impegnate le categorie conoscitive. Se l'espressione non rappresenta un tale contenuto quale si sia, non è linguaggio, e invece glossolalia, parlare a vuoto, « loquela di rondini » come dicevano i Greci.

La frase incriminata ci porta diritti nel quadro di questa casistica, poichè in essa non è rappresentato alcun contenuto di coscienza e perciò si tratta di un avvicendamento di parole vuote di significato. Nel caso invece della frase « i bambini mangia zucchero », ci troviamo di fronte a un banale errore di grammatica, cioè a un mancato adeguamento del parlante alle regole e necessità intrinseche della struttura linguistica, della quale ama servirsi. Le due frasi, comunque, non sono paragonabili fra loro.

Ma il più iniquo misconoscimento della vera natura del linguaggio ionico si ha in questo volere considerare come esponente unico ed esclusivo del sistema linguistico la grammatica, la quale invece ha funzione solo nello ambito del rapporto fra i vari segni. La lingua è nella sua massa principale un complesso di valori lessicali fonologicamente distinti; questi valori, che sono dati conoscitivi di portata generale, sono determinati reciprocamente nell'atto linguistico mediante il congegno morfologico, portatore a sua volta di valori sintattici; solo questo processo è sotto la giurisdizione della grammatica, mentre il dato lessicale in se costituisce la materia semantica, che in quello viene variamente atteggiata e determinata.

Richiamandoci alla vera realtà di ogni sistema linguistico, possiamo facilmente opporre ai logicisti che nella frase « il libro mangia zucchero » il non senso consiste precisamente nel fatto che il segno « libro » rappresenta un valore lessicale *x*, a cui non si conforma la funzione della frase, cioè il « mangiare », e viceversa. Non c'è affatto bisogno di sostituire al soggetto di una proposizione con « mangiare » come funzione, un valore *x*, quando tale soggetto, in quanto si trovi in una proposizione che esprima qualcosa, è già per se stesso legittimo, perchè si conforma pienamente alla funzione, cioè al « mangiare »; se non vi si conforma, manca il significato, un reale significato, e perciò manca il linguaggio. E' fatto noto che la lingua è un sistema in cui *tout se tient*, e ciò non soltanto sul piano dei valori fonici, attraverso il variato giuoco delle opposizioni e delle correlazioni, bensì anche in quello dei valori lessicali, attraverso la varia natura e solidarietà dei dati del sapere, di cui la lingua è depositaria.

Se il nostro ragionare non è errato, il sistema linguistico che da parecchi millenni bene o male ci serve, non merita alcun rimprovero, almeno per questo rispetto; l'errore concettuale ripugna al sistema non meno che l'errore sintattico, giacchè nella funzionalità di esso il vocabolo come valore in sè e il segno morfologico come determinazione di rapporto entrano in giuoco con impegno concorde. Considerare la grammatica escludendo il lessico conduce necessariamente a una visione imperfetta ed erronea del fatto linguistico.

•

Se è falso che « i libri mangiano zucchero », è invece vero, ad esempio, che « i libri si mangiano metà dello stipendio». Purtroppo, nessun rigore di logicista potrà infirmare di falsità una siffatta proposizione, in cui chi ha cuore di bibliofilo o soltanto di amatore non può non riconoscere il riflesso fedele di un dato ontologico operante sul suo vivo. Ecco, dunque, che la funzione « mangiare » consente la connessione con un soggetto che non ha denti nè mandibole, come è il libro, e perciò se si assume *x* come soggetto variabile, in esso sarà implicita anche la possibilità di un tale valore, per quanto questo non sia in sè capace

(continua a pag. 8)

Antonino Pagliaro

STORIA DI ROMA ANTICA

LA CACCIATA DEI TARQUINI

e i suoi riflessi economico-sociali

La caduta della monarchia, che significò per Roma ad un tempo: la liberazione dai dominatori stranieri, la perdita di una sia pure effimera egemonia territoriale sul Lazio fino a Terracina, ed il cessare della collaborazione con un popolo evoluto come l'etrusco, ebbe dei tangibili riflessi economici, e delle appariscenti ripercussioni di carattere sociale. Pertino la produzione agricola, al cui incremento avevano contribuito i lavori idrici, e i sistemi tecnici evoluti di coltivazione, usati dai signori etruschi nei loro grandi possessi, subì un declino, denunciato dalla tropponza delle carestie registrate dalla tradizione: al quale fenomeno non poco contribuire l'eccessivo spezzettamento delle proprietà dei meno abbienti, i cui coltivatori non potevano affrontare le spese per il mantenimento delle grandi e collettive opere di « bonifica », rapidamente degradate.

L'abbondanza dei metalli, sia di quelli provenienti dall'Italia stessa, sia di quelli pregiati importati dai commerci mediterranei esercitati o alimentati dagli Etruschi, che aveva caratterizzato il VII e VI secolo av. Cr., venne a cedere, quella fase liberata, dinanzi ad una tipica penuria, che, per l'oro, è ricordata dalla tradizione (Livio III 57; Plinio, *Nat. Hist.* XXIII 5, 1; 15, 1). Quando, poco appresso, in tutte le parti più civili dell'Italia e della Sicilia si cominciò a coniare monete in metalli preziosi, Roma ne mancò ancora per un lungo periodo.

•

I cespiti di guadagno che i commerci, anche di transito, fiorenti nel periodo dei Tarquini, avevano offerto, erano dispersi; e i terreni confiscati alle città laziali, riperduti; mentre il ceto dei patrizi, a cui si doveva l'abbattimento del dominio straniero, (il quale si era invece spesso appoggiato sul popolo), ora faceva sentire duro il suo riconfermato sopravvento politico. Tutto era nelle mani dei patrizi: le magistrature, i sacerdozi, il tribunale; essi guidavano in guerra, reggevano in pace, regolavano le cerimonie divine, amministravano la giustizia a loro arbitrio, con irrefrenato spirito di parte.

Si è bensì notato che nelle liste consolari (o per meglio dire dei *praetores* dal 509 al 445 compaiono membri di circa undici famiglie, che in età classica erano plebee: ma il dedurne sia che quei nomi sono stati interpolati nei fasti in epoca posteriore, sia che in origine potessero esser eletti « pretori » anche i non patrizi è arrischiato. E ciò perchè di norma i nomi delle famiglie plebee un tempo appartenevano a famiglie nobili, qualche ramo delle quali compie la « transitio ad plebem »; o che li conferivano a loro clienti o schiavi liberati; e perchè uno dei fenomeni comuni alle aristocrazie di tutte le età consiste nella loro facile estinzione demografica: penseremo dunque piuttosto che in quegli undici casi il ramo nobile originario della *gens* si sia estinto, o sia passato alla plebe.

In realtà già in quell'epoca la gran massa del patriziato si era serrato in casta, a cui non poteva adire neppure chi si fosse procurato ricchezze ingenti. Fermi ai loro vasti possessi agrari, che costituivano una salda base economica, mentre le industrie erano appena nascenti ed i commerci per lo più languivano, i patrizi, di norma, disponevano di larghi mezzi, erano i soli bene armati e quindi possenti in guerra, e potevano far sentire pesante la loro volontà alle classi sociali non nobili, che pure sopportavano anch'esse i gravami delle lotte incessanti, per ricostruire l'egemonia perduta. Intanto una quantità di minori proprietari, sfumato il possesso del Lazio, ne avevano dovuto sgomberare le più pingui terre già suddivise tra di loro viritariamente, e possedute per lunghi anni, ed erano ritornati a Roma come nullatenenti, angosciati ed affamati, non potendo sperare una nuova sistemazione che come conseguenza di nuove conquiste dell'Urbe, seguite da nuove distribuzioni di terre.

•

Rendeva anche meno facilmente sanabile tale difficile stato di fatto l'alto interesse richiesto per i prestiti, in funzione della poca massa del metallo, grezzo o « segnato », in circolazione. Se a mezzo del V secolo le « dodici tavole » fissavano delle norme, per un interesse massimo dell'8 1/3 %, e delle pene per chi pretendesse di più, ciò conferma che nella prima metà di quel secolo le condizioni dei debitori dovevano essere state precisamente quelle volute dalla tradizione, di cui si è invece tanto dubitato. Contribuivano certo al disagio le severe consuetudini giuridiche, primitive, che regolavano i rapporti del creditore verso il debitore, per cui era lecito al primo, al momento della scadenza di un debito contrattuale, o trenta giorni dopo la dichiarazione di tale debito da parte di un tribunale, di imprigionare il debitore, e, ove nessuno entro 60 giorni si fosse offerto per liberarlo, di venderlo schiavo od ucciderlo.

In queste condizioni di attesa e di disagio, le genti ridotte alla indigenza, e indebitate, e quelle costrette in troppo piccoli possessi soggetti alle devastazioni nemiche ed alle carestie, costituirono un elemento indocile, pronto alla reazione ed alla violenza. E la difesa di quei plebei poveri era anche più precaria, perchè i loro interessi non collimavano spesso con quelli dei plebei arricchiti, nè con quelli dei loro stessi simili, postisi al servizio dei patrizi, come « clienti ». Si ebbero così, durante il V secolo — come poi nuovamente nel IV dopo il nuovo precipitare, in seguito all'incendio gallico, del piccolo dominio ricreato con tanti sforzi —, dei periodi di maggiore ristrettezza economica e di più sensibile sperequazione; che come ad Atene nei tempi di Solone, o in Siracusa e Megara intorno al 485 originarono una questione sociale », che rischiò di degenerare in rivoluzione. Sicchè, se pure la tradizione non ce ne informasse, dovremmo pensare che anche a Roma non siano mancate dure contese sociali. Miracoloso potrà anzi sembrare che, per il senso di moderazione insito nei Romani di quell'età, quelle lotte siano risultate, in genere, incruente.

Non seguiremo dunque quegli storici moderni, convinti di una evoluzione rettilinea, e senza fratture e ritorni della vita romana, i quali sostengono che i fenomeni sociali scoppiati violenti nel II secolo av. Cr., non possono essersi già presentati con fasi precorritrici nel V e IV secolo, e respingono in blocco la tradizione relativa, come se fosse stata fabbricata ai tempi dei Gracchi o posteriori, e proiettata nel passato. Noi obbiettiamo che le tradizioni falsificate stonano dall'ambiente storico in cui sono state inserite ad arte; mentre le sommosse dei plebei romani nel V e IV secolo si inquadrano benissimo nelle condizioni di fatto di quell'età.

E poichè la plebe era formata da due fondamentali gruppi, di condizioni dissimili: di un piccolo nucleo di arricchiti coi commerci, che più duramente sentivano le conseguenze della « serrata » del patriziato, e della conseguente esclusione dalle cariche e dagli onori a quello riservate; e di una massa di oberati economicamente, a cui premeva di rendere tollerabili i debiti opprimenti, e di ottenere nuove terre da lavorare, e grano da sfamarsi nei periodi di carestia; quei due gruppi per lunghi periodi si aiutarono, per realizzare, sia i sogni che preoccupavano maggiormente i primi (partecipazione alle cariche pubbliche, connubio coi patrizi, redazione di un codice di leggi scritte uguali per tutti), sia le necessità più strettamente economiche dei secondi. Poi, gradualmente, gli interessi dei due gruppi andarono divergendo, e la loro collaborazione si fece più tiepida.

A far sorgere e organizzare le rivendicazioni dei plebei fu decisivo il cambiamento dei quadri amministrativi e di leva, che fu adottato nel 495, passando dalla vecchia tribù dei Ramni, Tizieni e Luceri, alle nuove tribù locali, *urbane e rustiche*: in origine quattro urbane, e sedici rustiche (diventate diciassette dopo il 449, e poi accresciute fino a 31); di cui le 4 urbane che venivano come prime nell'« ordine delle tribù », non dovettero certo sorgere dopo le 16 rustiche; le quali ultime, come risulta dai loro nomi, desunti da quelli di genti arcaiche, corispondevano a tanti *pagi* denominati dalle *gentes* che ne costituivano, coi loro possessi agricoli, i nuclei fondamentali. Che le venti tribù siano state costituite nel 495 si ricava da un passo, disgraziatamente corrotto, ma facilmente ricostituibile di Livio (II 21, 7): la loro esistenza nel 492 è confermata dalle notizie sull'assoluzione di Coriolano, accusato dinanzi ad esse. Dionisio d'Alic. VII 64,6; VIII 6, 3; 24, 3.

Forse non erra completamente la tradizione quando attribuisce la prima concezione delle tribù locali al re ch'era considerato l'ideatore dei sistemi poi realizzati dalla repubblica (Livio II 21, Servio Tullio; nè occorre pensare che si tratti di erronea proiezione nel passato di eventi successivi, in quanto il re Servio potè aver concepito un sistema, poi travolto dai Tarquini, parzialmente simile, e in qualche modo prototipo, di quello del 495. Di fatto egli può aver ritenuto utile, per l'allargarsi del territorio, e col domicilio stabile di una parte dei cittadini in campagne lontane, di organizzare amministrativamente quelle genti campagnole, agli effetti dei tributi e delle leve militari: riunendole intorno a una trentina di *pagi* (Dion. d'Alic. IV 15) serventi anche ognuno per la gente sparsa circostante come borghi-rifugio: dunque con un frazionamento assai maggiore delle 16 tribù rustiche istituite nel 495.

•

L'avere, all'inizio della repubblica, diviso (o ridiviso) il superstite territorio romano e l'urbe nelle tribù locali, per fare fronte alle nuove esigenze, fiscali e militari, e per utilizzare tutta quanta la popolazione, cittadina e campagnola, ricca e povera, si accorda assai bene coi gravi problemi militari e finanziari, che la perdita dell'egemonia imponevano alla nascente repubblica, se voleva salvarsi, e riprendere il suo cammino. Ma ne derivò anche, senza che i patrizi l'avessero preveduto, una forza nuova per l'elemento plebeo, che nei comizi tributi riuscì a far sentire la sua voce ed a percepire la propria forza numerica, e la necessità che di essa aveva lo Stato; mentre fin qui i comizi curiati erano stati del tutto dominati dai nobili con le loro clientele.

Ciò spiega come, fin dal successivo 494 av. Cr., i plebei si siano affrettati ad organizzare la loro classe, assumendo una posizione di sfida e di lotta ad oltranza, con tutto un piano di azione concreta; e come a loro volta i patrizi, ch'erano al governo, cercassero di annullare o infirmare quei progressi con una reazione tenace, e con l'adozione di nuovi ordinamenti sfavorevoli alla plebe.

Luigi Pareti

Duomo di Napoli: Volto del Cristo
(Foto della Soprintendenza alla Galleria di Napoli)

UNA "LECTURA DANTIS,,

Se copiosa è stata la messe degli studi danteschi in quest'ultimo cinquantennio, non si può dire, peraltro, che di un'attività così fervida e feconda si sia ancora fatta un'adeguata rassegna.

Vero è che nuovi e pregevoli commenti sono apparsi ed altri se ne vengono annunziando; ma vero è altresì che, se essi ben rispondono all'esigenza di ridare alla Commedia la sua unità poetica, compromessa da certo frammentismo interpretativo, rimangono pur sempre il frutto di individuali ripensamenti, nè ci consentono se non indirettamente una probante e panoramica disamina della nuova critica.

Sicchè la coraggiosa iniziativa del Chimenz di raccogliere quanto di meglio e di più significante si è andato di recente affermando nella esegesi dantesca, è senza dubbio tempestiva e meritoria, come quella che meglio ci permette di individuare nei diversi contributi i caratteri ed i fermenti più vitali. Nè pare che la nuova raccolta deluda le aspettative, almeno a giudicare dai tre canti già pubblicati (1), nelle cui chiose si ritrova con vivo compiacimento un'indagine assai notevole per compiutezza e modernità ermeneutica.

Se non è possibile parlare di tutti i problemi che con fresca sensibilità vengono ivi posti e discussi, piace comunque sottolineare, a titolo di saggio, la riluttanza del Bosco ad insistere su discussioni inutili alla determinazione del pensiero o della poesia di Dante; o la preoccupazione del Sapegno di « non fermarsi a discutere sulla maggiore o minor verosimiglianza di dati cronologici » che nulla aggiungono alla poesia; o la avveduta perizia con la quale il Chimenz, riferendosi a passi del « De Monarchia », conclude il famoso problema dei v. 16-24 del c. II dell'Inferno.

Sono qui i sintomi sicuri di una critica svecchiata e dinamica e — quel che più conta — filologicamente più controllata.

Certo, la lunga ed amorosa esplorazione nel campo degli studi storici ha avuto il suo decisivo influsso anche per l'intendimento della poesia di Dante, e piace riscontrarne i segni proprio in queste nuove letture, così aliene dalle mirabolanti soluzioni e dalle ipotesi peregrine.

Preziosa è pertanto l'illuminazione che tale affinamento del senso storico deriva alla critica di episodi già discussi e famosi, come accade a quello di Geri del Bello, per la prospettiva storicamente più esatta datagli da Sapegno, cui non sfugge la diversa e ben più profonda sensibilità vendicativa di Dante e dei suoi contemporanei; o a quello di Filippo Argenti, in cui questa stessa sensibilità serve al Bosco per spiegarsi sul piano psicologico l'impulso e l'acredine cui ha obbedito Dante nel rappresentarcelo, anche se ciò non vale a giustificare la contraddizione che inficia l'episodio dal punto di vista artistico.

Ma, a prescindere da interpretazioni particolari, giova notare, in questa più recente critica, la ricerca di una salutare sobrietà, che è il frutto di questa raggiunta precisione, e che si esprime in un linguaggio più aderente alla evoluzione del nostro gusto. E non si può negare che a ciò abbiano validamente contribuito i dibattiti di questa prima metà di secolo sull'arte; quanto meno, essi non solo hanno servito a stimolare l'interesse degli studiosi verso forme espressive a torto neglette, permettendo di delibare insospettate bellezze, ma hanno avuto il merito di far sì — come appare evidente in queste stesse letture — che ci si accosti alla poesia quasi con la nativa semplicità di chi, del tutto ignaro di formule e di travagli critici, badi solo a cogliervi la sempre rinascente freschezza degli umani sentimenti.

Ciò peraltro non vuol essere, come non senza finezza osserva il Bosco, un invito all'ignoranza, bensì vuol indicare un'istintiva avversione del critico verso i bizantinismi e le istanze enigmistiche, a tutto vantaggio della vera ed autentica poesia.

Non si può però sinceramente affermare che in questi nuovi indirizzi manchino i motivi d'incertezza e i pericoli di deviazioni.

Torna ad onore proprio di qualcuno dei nuovi chiosatori l'averlo presentito nel travaglio del proprio pensiero ed averlo confessato.

Invero, di non poco rilievo è che il Chimenz, ad esempio, si chieda se siamo, noi moderni, meno condizionati degli antichi ad intendere la poesia medievale. Il che equivale a dire che c'è per lo meno nel critico moderno il dubbio che la propria sensibilità sia la più adatta ad intendere la poesia antica, e che fossero più addentro alle segrete gioie di quell'arte gli interpreti medievali, cui proprio le forme erudite e cariche di sovrasensi erano fonte di raffinata soddisfazione.

Dubbio drammaticamente attuale, in una critica che segue alla speculazione crociana; ed a cui si è costretti a rispondere, anche a non voler disquisire in termini meramente filosofici, nell'istesso momento in cui ci si fa interpreti di poesia, poichè allora, necessariamente, si rivela la direzione del nostro atteggiamento estetico.

Dubbio che mi augurerei fosse sempre presente al critico, se non altro per il suggerimento che vi è implicito a sorvegliare i motivi delle proprie inclinazioni. Ciò non ci accadrebbe di pensare se non fosse per certi particolari giudizi che qui si ritrovano, rivelatori di una tendenza sulla quale conviene soffermarsi: come quando leggiamo, col Sapegno, che lo stato d'animo di Dante peregrino tra i falsari « sembra contenere in sè qualcosa di morbido e di *struggente*, quasi un *insorgere di molli istinti* » ed « un'ebbrezza, una vaghezza, *un morbido indugiare nella pieta* ed *un molle gusto del lacrimare* »; o, col Chimenz, che la famosa similitudine dei fioretti risveglia il senso della « mollezza velata della convalescenza », la visione di « grandi occhi di convalescente assetati di vita in un viso bianco e scarnito ». Nè si rimane meno perplessi sentendo affermare dallo stesso critico che l'allegoria ha per se stessa una suggestiva ne evocatrice, per cui i versi « perdono nitidezza di visione » ma « in compenso acquistano un'intensità di fascino ed una suggestione *che non avrebbero* se fossero spogliati dalla loro virtù evocatrice ».

Ora, che l'allegoria possa farsi essa stessa generatrice di poesia, è cosa di cui si potrà discutere con un'ampiezza che qui non è consentita.

Ciò che importa però subito di rilevare — ci sia o meno nel testo poetico un parlar figurato — è questa tendenza a distaccarsene da parte del critico sulla scia di liriche e fascinose evocazioni in cui si avverte, perfino, il compiacimento voluttuoso della sofferenza.

Sbagliero, ma qui mi sembra chiaro che il gusto dell'interprete moderno è decisamente influenzato dall'abito e dal contatto con la più recente poesia simbolistica. Si tratta di una tendenza che in diversi critici contemporanei è dato di poter riscontrare, e che forse è in loro suggerita dall'attrazione verso quelle forme di poesia antica, che siano anch'esse cariche di reconditi e misteriosi significati. Ma, per sottile ed evanescente che sia l'incanto che da quel mistero si sprigiona, esso deve pur sempre mantenersi nei limiti della suggestione che l'artista ha inteso evocare dall'intimità del suo sentimento ed esprimere nella concretezza della sua opera; nè è lecito all'interprete disperdersi nella ricerca di sperdute ed indefinite evanescenze. Che dire poi di Dante, la cui espressione poetica non è mai volutamente oscura, ma tale è soltanto quando ci sfuggono, per circostanze estrinseche, i motivi di certe allusioni e di certe figure? Che dire di una poesia in cui tutto è vigorosamente modellato nella tagliente incisività delle luci come delle ombre; in cui il simbolismo è sempre in funzione di una verità certa, assoluta nella sua chiarezza, serenatrice nella sua rivelazione; laddove nei moderni diventa lo schermo di un mistero angoscioso ed insolubile, che lungi dal pacificare impone sgomento e smarrimento?

Mai ci apporremmo, dunque, se volessimo ammorbidirla e smussarla in sfumature che le sono estranee: se, nel diuturno contatto con certe morbidità espressive della poesia moderna, tipiche di una sensibilità diversissima, volessimo ritrovarvi i fantasmi davvero inconsistenti di cui quell'arte si sustanzia.

Ecco perchè siffatta acquisita virtù evocatrice può in tal senso nell'esegeta di Dante diventare un limite ed un pericolo; e perchè anche la poesia dantesca, se esplorata con nuova sensibilità, potrà, è vero, rivelarci impensate significazioni ed impressioni, ma dovrà pur sempre essere giudicata con estrema cautela e prudenza.

Sotto questo aspetto, un prezioso freno può essere costituito dal più frequente contatto con l'interprete antico: ne si dovrà mai lodare abbastanza una tendenza come questa, che nelle letture esaminate piace di poter registrare frequentemente. Non è dubbio infatti che le testimonianze ed i giudizi di un Anonimo, di un Buti, di un Castelvetro, anche se spesso discutibili per il loro orientamento estetico, sono comunque immuni da certe esperienze e storicamente più fedeli.

Ciò ci consente anche di poter formulare l'augurio che le letture che seguiranno si svolgano sempre sotto l'usbergo di questo sereno e pacato equilibrio.

Mario Principato

(1) S. A. CHIMENZ: *Il c. II dell'Inferno* - U. BOSCO: *Il c. VIII dell'Inferno* - N. SAPEGNO: *Il c. XXIX dell'Inferno* - nella « *Nuova Lectura Dantis* » a cura di S. A. Chimenz, Signorelli editore, Roma, 1950.

● Una conferenza dantesca sul tema « L'ultimo rifugio di Dante » è stata tenuta a Basilea dal prof. Torquato C. Giannini alla presenza di un folto e scelto pubblico.

● Nella città di Rosario è stato celebrato l'anniversario della morte di Dante con una riuscita manifestazione artistica culturale. Per l'occasione il dott. Gaetano Bani ha parlato su « Dante, il precursore ». Alla conferenza è seguita una applaudita interpretazione di canti italiani. Successivamente è stata deposta una corona d'alloro al busto di Dante nell'atrio del Comitato.

UNA MOSTRA
di scultura in legno

Chi non ha fatto il suo apprendistato di storico dell'arte presso una Soprintendenza alle Gallerie o ai Monumenti non conosce tutta una serie di emozioni e di esperienze che poi restano ben radicate nell'animo, anche se si prende altra via. Ci si affiata subito in una fervida intesa sorta dal comune lavoro e come se si stesse sempre in navigazione, chi sul ponte, chi alle macchine, ma la rotta è una per tutti e ci si trova spesso a spiare l'orizzonte con una malcelata trepidazione. Si sa: i mezzi sono pochi, le regioni italiane ricche e sorprendenti pur attraverso rapine, saccheggi e guasti secolari, ma il gusto della « caccia grossa » e dell'inedito da rivelare, prima di tutto a se stessi e una molla così potente da far dimenticare la fatica e le amarezze: monumenti, chiese, vecchie sagrestie polverose, palazzetti dimenticati chiudono, per noi, tesori inesplorati e talvolta il tempo, col suo stradificarsi, sembra averli cautamente mascherati perchè i più non s'accorgessero della improvvisa rivelazione.

Queste e tante altre cose ricche di spunti sentimentali a dispetto della critica più severa, mi sorgevano dalla memoria visitando la bella e importante mostra della scultura lignea della Campania dal XII al XVIII secolo, inaugurata al Palazzo Reale di Napoli, in ottimo collegamento con l'esposizione dei presepi che, in certo senso, ne rappresenta la gioiosa e minuta conclusione, nello sfociare del gusto settecentesco partenopeo in un tema divenuto centrale dopo essere stato già tentato nel Rinascimento, con particolare attenzione espressiva.

Ad un visitatore affrettato, la nobile e ieratica serie di crocifissi monumentali, ora grandiosi, ora acutamente doloranti, che segnano lo sviluppo delle varie tendenze plastiche durante il Medio Evo, o le corpose e tornite figure di Vergini in atto di mostrare il Bimbo ai fedeli, potranno sembrare monotone, anche se si abbia modo di osservare come opportunamente siano state esposte, qua e là, opere fondamentali scolpite in marmo, quasi come punto di riferimento critico per lo studio della scultura in legno. Ma questa apparente monotonia si arricchisce di sorprendenti novità e assume aspetti inediti quando si ponga mente alle singole opere, studiate finalmente da vicino, esposte con semplicità moderna, isolate, idealmente, nel loro significato stilistico individuale.

La mostra è, infatti, il risultato di una tenace e ammirevole campagna di ricognizione e di recupero compiuta attentamente dalla Soprintendenza alle Opere d'arte, in armonia di intenti con quella dei Monumenti ed è più che giusto abbia trovato piena e fervida accoglienza da parte del Comitato Cittadino per l'anno Giubilare che già ha dato singolari testimonianze di intelligente vitalità.

Ma, come si diceva, è quasi impossibile, scorrendo la bozza di catalogo con le sintetiche notizie sulla provenienza e sul carattere di tali opere, non ripensare alla somma di sforzi e di operosità impegnata nel raccogliere e, assai più spesso, nello « scoprire » le importanti sculture che ora si offrono agli occhi del pubblico.

Queste opere, infatti, non sono state scelte in un insieme di materiali già selezionati e ben conosciuti: ma in gran parte si tratta di inediti pazientemente rintracciati nelle chiese di Napoli e dei dintorni, talvolta del tutto dimenticati anche a causa delle trasformazioni profonde e penose che soprattutto l'ampolloso gusto barocco aveva fatto subire a venerate immagini uscite dalle sensibili e religiose mani di artisti del più puro Medioevo. Così trasformati e ridipinti, spesso tre o quattro volte, con grossi strati di vernice, durante i secoli successivi, degli autentici capolavori passarono inosservati all'occhio del conoscitore annidati com'erano nelle cappelle sovrusche di ex-voto, o si dissero perduti del tutto non essendo facile riconoscerli sotto il manto fittizio degli orpelli del Sei e Settecento.

Ora, invece, dopo essere passati al vaglio del Gabinetto di Restauro della Sovrintendenza, dove amorosamente esperti tecnici seppero recuperarne la antica bellezza, tornano, dopo secoli, a presentarsi a noi nella sommessa coloritura, nel cupo folgorare dell'antico oro, talvolta anche nello schietto cromatismo di gusto romantico, solido come smalto.

Non c'è dunque bisogno di spendere troppe parole per dimostrare come una tale esposizione rappresenti un vero campo sperimentale per gli specialisti.

Nel XII e XIII secolo, ecco il crocifisso della Chiesa di San Giovanni Maggiore a Napoli, di fattura largamente plastica, d'origine settentrionale e il grande Cristo di Santa Maria a Piazza il cui vigore espressivo mostra chiari influssi catalani; ma soprattutto uno dei capolavori ignorati che si pongono al centro della mostra, il colossale crocifisso di Mirabella Eclano presso Avellino, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Maggiore. Il restauro di questa monumentale scultura che nulla ha da invidiare alle più potenti opere medioevali che si ammirano nei musei di Francia o di Germania, ha messo in luce la perfetta policromia che giunge a finezze di schietto gusto pittorico accordate, tuttavia, con la semplicità grandiosa del modellato: si comprende bene come un tale monumento scultoreo facesse impressione già al suo tempo e subito dopo, ne vediamo infatti chiare derivazioni in altri numeri crocifissi della Campania.

L'austera bellezza di questo Cristo trionfante oltre la morte, che si fissa con i grandi occhi spalancati in un volto di perfette proporzioni, di questo Cristo dove tutto è simmetria, ordine, eppure intensa espressività, e come un miracolo: essa si annuncia fin da lontano e se ne resta affascinati. Ma chi ne fu l'autore? Si penserebbe ad un Maestro ma un grande Maestro che intorno al 1150 portasse a straordinaria perfezione i moduli plastici lombardi, forse anche lavorando nella Campania ma dobbiamo accontentarci di restare in muta contemplazione innanzi a quest'opera i cui interrogativi, come per la grande maggioranza delle sculture esposte, si affollano, senza precisa risposta, alla nostra mente. D'altro carattere, infatti, e il più tardo Crocifisso del Duomo di Napoli, dal volto raffinato e dolente, di impressionante modernità, mentre quello della Chiesa di Santa Restituta, della metà del Trecento, può essere utile, forse, per un confronto con il Cristo della Basilica di San Paolo, a Roma.

Belle e nitide, nella chiara delimitazione della forma, alcune Madonne in trono che svelano influssi francesi o spagnuoli, e tra le più belle quella, già del Rinascimento, proveniente dalla Chiesa di Sant'Eligio di Capua, affine all'arte di Pietro Alamanno il cui presepe di San Giovanni a Carbonara a Napoli, è qui esposto per intiero, con la possibilità di studiarne il tardo gotico stico, misto a composto naturalismo, quale s'avverte anche nel grandioso San Giuseppe adorante, della Cappella dell'Ospedale dell'Annunziata.

A guisa di conclusione, per quanto riguarda il Cinquecento, si pone, in fine, il problema della « Madonna della Gloria » proveniente dalla Sacrestia della Cattedrale di Maiori: è una grandiosa Madonna col Bimbo, recata da piccoli, solidi angeli sulle nuvole che, collocata in origine assai più in alto di quanto non sia stata esposta, doveva lasciar calare il suo sguardo dolce e severo sui fedeli, in un sentimento di singolare austerità. Composizione e ricerca stilistica ce la presentano come una geniale derivazione dalla « Madonna di Bruges » di Michelangelo: ma chi, nella prima metà del secolo XVI era in grado di scolpire una così composta ed alta immagine? Il nome di Giovanni da Nola, del quale si ammira qui la pensosa espressività in altre opere, corre naturalmente alle labbra e, se egli ne fosse realmente l'autore, ci renderemmo ragione della fonte ideale del suo raccolto e intenso plasticismo, sotto il quale corre una vena personale di schietto amore alla realtà, di sapore tipicamente meridionale.

Valerio Mariani

● Alla « Dante » di Rimini il senatore Aldo Spallicci ha parlato su Alberto Mario, lumeggiandone la figura nel quadro del nostro Risorgimento. Pure applaudita è stata la conferenza tenuta dal prof. Emerico Vajady, « Autoritratto del popolo magiaro ».

Pietro Alamanno - S. Giuseppe
(Foto Soprintendenza di Napoli)

Il grande Crocefisso di Mirabella Eclano (1150) - Foto Soprintendenza di Napoli

OSSERVAZIONI CRITICHE
SULLA XXV BIENNALE

Pubblichiamo un articolo inviatoci dalla lettera di Bartolini, il quale esprime il suo punto di vista sulla XXV Biennale. Lo facciamo con la speranza che una discussione condotta con serietà e specializzata su argomenti di grande importanza nazionale e internazionale come quella la Mostra veneziana.

Ormai, la XXV Biennale ha chiuso i battenti. Non rechero, dunque, alcun nocimento all'esito di essa pubblicando le seguenti osservazioni. Ne quel che osservero, nei riguardi dell'ordinamento della XXV Biennale, sara, naturalmente, a me giovevole per vincere lo sbagliato palio critico biennalesco: palio critico poco morale: in quanto si tratta d'un premio per la critica, i giudici del qual premio sono gli stessi imputati; ed è quanto mai naturale che gli imputati non diano il premio se non a loro difensori. D'altra parte, io non concorrerò al premio per la migliore critica giacchè sarebbe, da parte mia, antipaticissimo concorrervi con le mie verità, ma che spero accettabili, dal prof. Palluchini, nei riguardi della Biennale prossima, la XXVI, e che avra luogo nel 1952.

La cosa sta così: diametralm. opposte, sono le nostre idee: io parto da concetto che, internazionali, o no, le esposizioni d'arte, tenute in piedi, in Italia, con i denari di Pantalone passante, debbano fare del loro meglio per valorizzare — innanzitutto — l'arte italiana. E così farebbero i francesi se la Biennale accadesse, anziche nell'adorabile Venezia, nell'afosa Parigi.

Invece, Palluchini e gli altri delle Commissioni biennalizie sono internazionalissimi. Non dubito del loro patriottismo; nè farò scudo del mio, nel sostenere ragioni che riguardano l'organizzazione della XXV Biennale. L'ho detto anche a Longhi, critico severo, intelligente, onesto. Io gli venni presentato, un giorno che viaggiavamo insieme da Venezia a Firenze, dal Direttore della fiorentina Galleria del Fiore. Longhi supponeva — al solito errato — che io possedessi un cattivo carattere. Invece sono più cortese di San Pietro, il chiavaro del Paradiso. Cosicchè scomparse le nuvole della diffidenza si entrò, con Longhi, in una amabile discussione. Io dicevo: Invece di fare entrare i francesi, i sudafricani, e nove altre nazioni, compresa la Israele, nel padiglione italiano, e di rincantucciare gli italiani pei corridoi, invece d'averli esposti poco e male (si che abbiamo fatto una figura orripilante!) miglior cosa sarebbe stata la seguente: esporre trenta artisti italiani con cinquanta opere ciascuno. E, naturalmente, non dar posto, nel padiglione italiano, che ad italiani soltanto. Longhi è, come ripetiamo, un uomo ragionevolissimo. Tanto ragionevole che, una volta, scrisse un saggio su Amerigo Bartoli ed un altro su Maccari (ed un terzo su Leoncillo). Ossia, non è esclusivista. Egli pensa, come me, che gli artisti sono simili ai raggi d'una ruota. Ciascuno va per la direzione sua propria. Cosicchè uno può trovarsi agli antipodi dell'altro; ma, tutti e due, tradizionalisti ed antitradizionalisti, trovansi a posto loro. Sino a qui eravamo, con Longhi, completamente d'accordo. Una tendenza non dà diritto di disprezzo alle altre. Nè si deve giudicare, io dicevo, « per tendenza » e supporre tutti eroi, tutti pari gli avanguardisti, ne si deve pensare il contrario nei riguardi dei tradizionalisti. Le mode contano molto per noi; ed è un'illusione, ingenua, quella dei giovani, che « si possa fare tutto daccapo » e che « possano esistere vie assolutamente nuove », ed astratte al segno da contaminare quanto la tradizione di quaranta secoli che tanti ne sono trascorsi dalle epoche preistoriche, trogloditiche, sino ai nostri giorni ha gloriosamente operato ad onore del genere umano. Quel che conta, Invece, secondo noi, è quanta strada un artista sappia percorrere lungo il raggio della ruota; lungo una sua linea. Nella linea della tradizione ancora una volta si può risultare originali. Certo è più difficile risultarvi senza bluffare o ingiustezzare. In fatto di trovate lo stesso ne sapei escogitare a centinaia. Per esempio: dalla cornice di un quadro sorton fuori, a mezzogiorno, dei fumanti maccheroni. Stavano nascosti nella cornice futurista. Ed ancora non s'erano ammuffiti! Ho già scritto, scherzando « Cento temi per pittori di stranezze »; ma, viceversa, quanto più si è colti ed estrosi tanto più si ha ripugnanza a razzottare, mediante più o meno spiritose banalità, il nostro gravoso prossimo; e considerarlo un allocco, un vaso vuoto da riempire.

Ad un tratto, Longhi obietto: Ma dove trovare, in Italia, i suoi trenta artisti, degni d'essere esposti in una Esposizione internazionale? Io credevo che Longhi l'avesse detto celiando, oppure perchè si dice, a mio danno, nelle congreghe di alcuni artisti invidiosi, che « io riconosco soltanto me stesso ». Invece, considerandomi, quale sono, l'ultima ruota del carro ecco che, in treno, incominciai a contare i trenta artisti. Contando, sortivan fuori i nomi i più impensati. Per esempio, ed in quanto a pittori istintivi, ingenui e veri matti al posto del Doganiere Rousseau (che non era affatto matto, affatto ingenuo, ma che copiava al Louvre, scriveva poesie, imburbava, mediante lettere assai ben formulate, i suoi critici) noi abbiamo Ligabue. Quel Ligabue del quale io trattai, servendone, e corredando il mio scritto con le foto delle sue opere, nella rivista « Documento » del 1939 (o 1940). Per esempio, in quanto ad istintivi abbiamo avuto il vero istintivo nel ternano calzolaio Orneore Metelli, e che moriva innanzi di sapere quanto valesse quale pittore. Longhi osservò — strana cosa per un uomo della sua competenza — che non lo conosceva. Ma una delle due: o fece apposta per non darmi ragione, oppure è a dire che sarebbe necessario una succursale della Biennale ad uso e consumo di Longhi e di Palluchini nonchè degli altri Commissari; compreso quel Fiocco che mentre un giorno, io, stando nel Padiglione italiano quietamente ragionando, con amici, dinanzi ad alcuni quadri dei *Fauves*, quasi mi aggredì avvertendomi di non rompere le scatole alla gente.

Va anche compreso, fra gli istintivi di valore, il pittore, barbiere napoletano, De Angelis. Si capisce, se siete voi, critici italiani, a smontare i nostri ed a montare gli stranieri, siccome molto (e più di quel che non si potrebbe supporre, da ignari od inesperti) del giudizio artistico sopra un mal noto artista contemporaneo è dato dalla « suggestione operata dalla critica », accadra che mentre i francesi han sempre saputo innalzare i loro bellissimi palloncini, voi, smorzandoli con la vostra diffidenza, non riuscirete mai ad innalzarne uno. Che se dietro ad un Morandi, c'è l'interessato suo collezionista a dar propulsione alle vostre dieci o venti monografie, e se, viceversa, dietro a Ligabue o dietro a Metelli, tre anni or sono erava no: Salvatore Mazzacurati. De Felice ed io, accadra che troppo a vostro stento si riuscira ad affermare, in Italia, Ligabue o Metelli: e a cagione che voi fingete di non conoscerli perchè non possedete il coraggio d'una opinione critica vostra originale. Longhi, invece, un tale coraggio, un tale entusiasmo, il possiede e in casi che avrebbe, colenderi, fa una enumerazione dei trenta nomi. Invece di trenta, ci giunse ai cinquanta nomi. In Roma stessa, anzichè gonfiare pallori pubblicamente, grevoli, si farebbe più saggia cosa, da parte dei critici, rivolgendo le proprie cure a considerare artisti, quali uno e l'Urbani, che da soli non san farsi reclame. Invece, a Roma, esiste la « casta di Via Margutta », casta di mediocri che poco con bene si sa palleggiare e spalleggiare e farsi premiare da Virgilio Guzzi.

I critici italiani non possiedono facoltà di giudizio originale, ma, paghi quali essi sono, spalleggiano soltanto gli artisti chiassatnoli. I critici nebbiano, invece, cercare gli artisti e stare angosciosamente a loro contatto, l'eseguire i loro studi e scoprire i talenti che non mancano.

Istanto, Longhi, non sapendo dove trascrivere i nomi che io gli avevo venuto indicando presi una scatola di cerini e li segnò nel verdolino del tiratto.

Andava, morale della favola, alla Biennale XXV, operato, da parte degli Ordinatori, nel modo seguente: ristretti molti mesi innanzi l'inizio dei lavori organizzativi della XXV — gli studi degli artisti italiani; e, senza fretta, interrogare gli artisti, e farsi mostrare una ragionata di opere. Aiutarli finanziariamente, per quel la condizione di esporle. Ma il grave inganno, insistere nel seguente. I Commissari della Biennale (Longhi stesso il a far da pali) non han stimato che, in Italia, esistano trenta buoni artisti con ragionate opere (sarebbe opera degna di far ben figurare l'arte italiana contemporanea. Invece di trenta, ne esistano sessanta. Ma — dicono — da un lato e per demagogia, dall'altro, per messianesimo esiziale — dire che in Italia non esistono trenta buoni artisti, e fiere migliori degli attuali artisti francesi, ed intanto sperare che cresci cavallo che l'erba cresca; per sortir fuori, tra cinque o sei anni, ad offrirne... e quali i nostri artisti ma li abbiamo creati noi, rimpinzandoli della nostra demagogia artistica, e nostra messianica. In più Venturi e Palluchini ed Argan, o persino il timido intraprendente Maltese, accapigliarsi, fra cinque anni, fra loro, per sostenere, ciascuno, d'essere stato egli soltanto il messia rinnovatore dell'arte italiana. Ma siccome io fo conto di niente su che d'altra parte, alla Fascismo il confino dico, ciascuno, che, durante il fascismo, per merito di Mussolini e, ad essere giusti, anche per merito di Bottai) per merito anche delle pastoie burocratiche fiori di ottima arte italiana. Una cosa che, dalla cattedrale d'un Soffici, o degli scomparsi Carlo Siviero di San Luca Accademia che reclama una diversa Presidenza grunse sino ai nostri trenta (o sessanta) artisti di valore. E giacchè Palluchini non mi crede e Venturi idem, l'unica sarebbe che o vostro si ravvedessero e che, dal Ministro Genesia, costoro venissero estromessi (ed dar posto nella direzione, segreteria e commissioni delle Biennali, a coloro che credono nell'arte contemporanea italiana. Buffo, buffissimo e poi... il seguente. Essi Palluchini, Venturi ecc. tutte di un tratto (quando lo vogliono scrivono (dal esempio il Venturi uno monografia, un soffietto, su Coppola, facendolo passare poi un grande artista. Ma cosa le scrivete tali monografie? Con l'inalbistro e con la ricotta? Sul serio o per burla? Anche lei, Longhi, quando ha scritto su Maccari (pagine di lode che io sottoscrivo) le ha scritte con quale animo? Se le ha scritte credendo in Maccari (che, infatti, ha dei meriti, come li ha, quale disegnatore ed anche quale pittore, il Longanesi) allora toccava proprio a lei di portare, sino in fondo. Ma parli. Parlero anche più chiaro: tutti sanno che io non sono massone e che non lo sarò mai, così come mai ho appartenuto alla politica. Ma, alla massoneria, occorre il suo manto cagliostresco: il manto cagliostresco, riguardante le arti, è l'« universalità » vale a dire « abbattere ogni tradizione » e considerare i popoli, tutti egualmente artisti. Ed è per tale motivo che alla XXV Biennale, è stato fatto un chiasso indiavolato a proposito del pittore, messicano, Tamajo. Ora nessuno nega, ed io meno degli altri, che il Messico, terra del fuoco, non abbia dato, in tempi antichissimi, artisti trigloditici, affascinanti, veri e potenti creatori; ed io so che, ad esempio, Picasso ha copiato il suo meglio traendolo dalle vetrine del Museo del Messico (ad esempio, la sua *Testa di negro*). Ma anche nei riguardi di Tamajo è da tener presente, pur non negando il fascino di certe sue tele, che, critici

(continua a pag. 8)

Luigi Bartolini

BROKDEN BROWN

pioniere del romanzo "giallo,,

Uno dei pionieri del romanzo americano, ancora sconosciuto in Italia, e per la verità dimenticato anche negli Stati Uniti, può essere considerato Charles Brockden Brown, il quale, ereditando dal romanzo inglese di atmosfera allora di moda, le concezioni piuttosto linfatiche di un genere di incerto svolgimento, cercò di studiare gli effetti del terrore, servendosi di ingredienti piuttosto artificiosi e quasi sempre esteriori.

Nato nel 1771, e morto nel 1810, egli viene definito spesso come il logico precursore di Edgard Allan Poe. Manca però di brevità e di quel gusto dello scavamento, che saranno doti peculiari del famoso creatore dei più terribili racconti di tutte le letterature contemporanee. Sollecita il Brockden una inesausta febbre di originalità, e non è detto che questa gli faciliti l'efficacia della narrazione, spesso esposta continuamente a trappole non soltanto di stile, ma anche di coerenza e di verosimiglianza. Afferma il Bromson nella sua « Storia della letteratura americana », che il nostro ebbe un temperamento speculativo, indotto a ricercare i contrasti minuti delle analisi, ma che la sua tara era rappresentata da un temperamento in fondo schiavo dei pregiudizi, e pieghevole alle seduzioni della forma.

•

Scaturisce da questa osservazione una psicologia piuttosto morbida, carica di un retrobottega di prescrizioni morali e religiose, in lui immesse attraverso una discendenza tipicamente quacchera. I suoi romanzi poggiano tutti su complicazioni, di evidente clamorosità, e si leggono con interesse, non tanto perchè mettono in luce reali contrasti di carattere, quanto perchè descrivono una serie di complicazioni, sempre più strane e sempre più avvincenti, che tutte si abbattono sul protagonista preso di mira. Si ha insomma l'effetto di un'attrazione vincolata alla velocità della lettura, che sarà in seguito l'obiettivo capitale per ogni moderno scrittore di « gialli ».

Non si può negare che l'effetto sia potente, sopratutto se incentrato nella moda e nei gusti, per il tempo in cui Brockden Brown scrisse. E astrazion facendo da certi motivi ispiratori, o da supposti conflitti psicologici che oggi farebbero ironicamente sorridere, non si possono passare sotto silenzio episodi e descrizioni di una violenza senza pari, in cui i desideri trovano forza in una passione di atto risoluto, più che di meditazione compressa. Ed è violazione quasi sempre fisica di un limite che rende superficiale il tessuto connettivo di questo sottile alfiere del Romanticismo inteso come merce, e non sempre autentica, di semplice esportazione. I problemi sono trattati quasi sempre sotto l'impulso di arrivare alla tesi, ma questa si volatizza nella brevità del fatto episodico, il quale è vivo nell'attimo in cui si manifesta, e si spegne nel ricordo un attimo dopo.

In molta parte dei suoi migliori romanzi, come in « Ormond » o in « Arthur Mervyn », egli inserisce scene di ambiente direttamente sperimentate nella sua irrequieta vita di scrittore professionista, e non è inutile ricordare, a questo proposito, che egli fu uno dei primi, se non addirittura il primo, a poter vivere delle sue continue, e spesso contraddittorie, attività di pubblicista.

Il teatro d'azione è sempre l'America: e se egli avesse meglio curato l'innata predisposizione a registrare obiettive testimonianze, piuttosto che innestarle in bizzarri presupposti di vani sdoppiamenti di personalità, e di assurde artificiosità psicologiche, probabilmente avrebbe ottenuto una maggiore considerazione, e si sarebbe assicurato un maggior nome nella storia della narrativa del suo Paese. Ondeggiando tra precedenti e conseguenze da lui soltanto disordinatamente anticipate, non riesce quasi mai a liberarsi dai limiti di una convenzionalità che, se appartiene alla storia della mentalità e del costume, poco ha a che fare con l'arte. Altro difetto capitale è rappresentato dal non voler mai partecipare l'azione direttamente e di renderla spesso descritta attraverso lunghe lettere o monologhi detti da partecipanti alla vicenda architettata.

Volendo rappresentare personaggi tarati o comunque anormali, egli borghesemente sano e per natura restio alle sottili complicazioni del pensiero, si trova sfortunatamente alle prese con pretesti di scarsa attendibilità, che rivelano a lungo andare una scoperta e troppo disinvolta improvvisazione. E' un terrore in certo modo costruito, uno sgomento quasi sempre predestinato, e tuttavia, in certi momenti di vigilanza di morte, non si può dire che i romanzi di Brockden Brown manchino di suggestione. Ne scrisse sei, e, sebbene tuti più o meno si mantengano sulla stessa linea, forse il primo « Wieland » può dirsi il più riuscito. Quanto poi possa fare su questa via la sempre meno compressa ribellione degli americani al puritanesimo, sarà dimostrato dalla apocalittica lucidità di Nathaniel Hawthorne, che, rendendo il terrore caratteristica segreta dell'anima in contrasto con le limitazioni della carne, riuscirà ad esprimere parole definitive nei grandi tumulti dello spirito fuorviato. Come traccia, in questo senso, l'opera del Brown è significativa, anche se, per una sorta di continuità a posteriori, alcuni critici vogliano considerare la sua opera piuttosto utile al formarsi della narrativa di fatto e di intreccio.

Non sarà inutile aggiungere che il suo spesso equivocato americanismo, si riduce al lume della critica, in pura coincidenza di ambiente e di teatro di operazioni, e che due aspetti negativi del suo quadro creativo, il Romanticismo deteriore e la falsariga del gusto narrativo britannico allora corrente, finiscono per attenuare quelle libere tendenze di volontà e di disinvoltura, che saranno poi requisiti tipici dei migliori narratori degli Stati Uniti.

E se qualcosa di americano egli sentiva prepotente, al di fuori dei rigidi schemi delle sue pretese ricerche nella metafisica e nella frenologia, questo qualcosa era rappresentato dal mondo indiano e dai suoi contrasti col bianco. Argomento questo che farà di Fenimore Cooper, per le sue non mai abbastanza sfruttate ricette, condensate nell'« Ultimo dei Moicani » il più indovinato interprete. Lo studioso del romanzo americano troverà inoltre che caratteristiche dello stile di Brown sono una continua mescolanza di crudezza di linguaggio, e di approssimazione psicologica. Ma non potrà non ammettere che dovunque c'è una forza, ottenuta con ingredienti mediocri, e forse spesa per obiettivi sbagliati.

Prendiamo a caso la trama di « Wieland », che si può dire uno studio di una mania religiosa, ereditata per mezzo del fenomeno del ventriloquismo. Il padre di Wieland, un maniaco della religione, è morto misteriosamente per una causa che sembra essere prodotta nientemeno che dalla elettricità di una combustione spontanea, qualcosa che i medici moderni chiamerebbero eccesso di pressione. Ora, le sue voci giungono intelligibili, e vengono prese attraverso il corpo di Carwin per ordini supernaturali. Di emozione in emozione, Wieland apprende di dover sacrificare a Dio la moglie e i figli.

Francis Jammes

Questo egli fa, e, completamente ammattito e nello stesso tempo esaltato da un incredibile senso di sublime moralità, è gettato in una cella di matti. Egli riesce a scappare, e proprio mentre sta per uccidere anche sua sorella, Carwin, col suo ventriloquismo, lo turba a tal punto che il poveraccio muore di un collasso psichico. Come si vede, materia risibile, senza fondamento e sopratutto contrastante con i cardini fondamentali della logica e del buon senso. Un altro vi si sarebbe perduto; ma Brown riesce a suggestionare se stesso a tal punto, da rendere, se non credibile, per lo meno suggestiva la vicenda, la quale, condannabile sotto tutti i punti di vista, è semplice pretesto per un libero sfogo di descrizioni nervose, e di rappresentazioni tragiche.

Come tutto ciò che vuole essere sopratutto novità anche le tesi di Brown finiscono per essere semplicemente negazione, ma è negando che si dà la possibilità di distinguere ed è su questa distinzione che poggiano le basi del neo-realismo d'oltre atlantico, interpretato da Teodoro Dreisser in quella « tragedia americana » che può dirsi il primo contributo positivo della più antica esperienza della narrativa americana.

Luigi Somma

VISITA A EYHARTZIA

la casa di Francis Jammes

Fu nel lontano maggio 1921 *che Francis Jammes si trasportò, con la vecchia madre e con i suoi sette figli da Orthez a Hasparren. La casa di Eyhartzia e le terre che la circondano gli erano state donate da una pia signora amica del famoso* Père Michel *che aveva benedetto a Lourdes il suo matrimonio con Geneviève Goedorp. Sappiamo ch'egli conservò sempre la nostalgia di Orthez, acclimatandosi difficilmente nel paese basco, con una razza troppo realista e poco sognatrice, quindi ben diversa da lui.*

Tuttavia il villaggio montuoso ed aspro di Hasparren, con le sue costruzione sbiancate a calce e costellate da pietre multicolori, i vasti prati, i folti boschi odorosi di pino, la vecchia casa coperta di glicinia e circondata da platani annosi, il grande portale severo ove si arrampicano le rose, lungo la strada di Bayonne, e il prossimo monte di Ursuya, cantato dalla — Source dirième —, hanno un fascino sottile e avvincente. Questo paesaggio calmo, sereno e forte dà ancora l'impressione di essere la culla e la sede della più pura e dolce poesia francese. Qui fiorirono i meravigliosi — Cantiques de Lourdes e le famose — Georgiche — che avevano annunciato alla patria — come ben dissero gli amici Mallarmé, Gide e Régnier: — l'avvento di una nuova vita, di una metamorfosi, di una stupenda ascesi della poesia religiosa moderna, ove tutti i fermenti del passato sarebbero stati decantati.

Conobbi Jammes nel 1937 *a Parigi e mi fece una grande impresione. Me lo vedo ancora davanti, diritto e asciutto, vecchietto arzillo dalla lunga barba candida e dallo sguardo acutissimo, tenendo tra le mani la consueta* canne polie *che non abbandonava mai e che poi regalò all'amico Gide.*

Era quello un bastone regalatogli da un pastore dei Pirenei, di un legno rossiccio e lucido, con una testa di levriero scolpita, come impugnatura e la scritta, incisa intorno: Une abeille sommeille aux bruyères de mon coeur — Un écureuil avait une rose à la bouche. Un âne le traita de fou. — Un rossignol aimait une guêpe, il la mangea d'un baiser.

Mi parlò di poesia e mi lesse alcuni tra i suoi versi più belli, quelli, ad esempio appartenenti al poema Quatrième *scritti proprio a Eyhartzia.*

Vieux routier qu'attends tu? Ton bâton même tombe - Ton chien est mort qui se fût couché sur ta tombe, - Et tes enfants sont dispersés. Tout est détruit. - J'attends chaque matin que passe Jésus - Christ.

Di Gide, il prediletto, — the corn of my heart — *come egli lo aveva chiamato ai bei tempi dell'intesa perfetta, di colui ch'era stata la gioia e il tormento della sua grande anima creata per la nobiltà dell'amicizia, mi parlò senza nominarlo mai. Finì con il dirmi, con un tono di voce accorato e profondo che mi commosse: « Sono vecchio ed ho molta esperienza; ricordateri che l'amicizia è ben più preziosa e rara dell'amore. Se vi sarà dato d'incontrarla nella vita non rimpiangete mai i sacrifici che vi costa, magari le delusioni che vi arreca. E' il più bel dono di Dio sulla terra. Vale sempre la pena di provare un sentimento così elevato, anche se non è capito. Esso arricchisce l'anima e ci rende dei miliardari spirituali ».*

Noi sappiamo quale straordinaria unione ci fu tra i due amici e la vita vissuta, direi tessuta insieme, ch'essi ebbero per molti anni. Poi gli screzi di ordine morale e religioso — gli unici che veramente possono dividere — rallentarono questo mirabile sogno di ascesa comune, di un cammino fatto insieme per il raggiungimento di uno stesso ideale. Jammes, nella seconda parte della sua esistenza, era diventato fervente cattolico e rifiutava perciò tutto quello che poteva contrastare le leggi della Chiesa. « Tout ce qui est contraire à cette verité est faux: donc laid en morale et en art ». *Infatti nelle critiche, anche severe, fatte da Gide ad alcune opere dell'amico, si possono notare considerazioni di ordine letterario come quelle fatte ad* Existence, *ma nelle osservazioni di Jammes hanno avuto peso unicamente i fattori morali. Basta ricordare la lettera spedita dopo la lettura dell'*Immoraliste... *« Ti confesso che se il libro non fosse scritto da te, sarebbe colpito terribilmente da me... tanto più che è un libro abbominevole! ». Per Jammes, generalmente mite di giudizio e legato all'autore da tanto affetto, sono parole forti e decisive.*

Il lavoro aiuta a sanare le ferite, e Jammes lavora, E' il periodo in cui, avendo acquistato una fama mondiale, se anche discussa e talvolta contestata, produce più abbondantemente, e le sue opere sono dirette verso un unico scopo, in un sentimento definitivo del suo valore assoluto. Riunisce tutte le note fatte per le Memorie *e dà un'edizione collettiva di tre raccolte che stabiliscono la sua gloria* De l'Angelus de l'Aube à l'Angelus du Soir, Le Deuil des Primevères, Clairières dans le Ciel, *a cui s'aggiungono, inseparabili dalla sua poesia, le narrazioni in prosa:* Clara d'Ellébeuse, L'Almaïde d'Etremont, Pomme d'Anis, *e il* Roman d'un Lièvre. *Con tutto questo la sua attività non ha requie. I deliziosi e pittoreschi quadri di* Cloches pour deux Mariages *e* Robinson basque *si alternano gradevolmente con i quattro libri* Des Quatrains, *ove la visione dell'universo, le sue emozioni intime e la fecondità più densa della sua arte si sposano meglio, formando un felice riscontro ai possenti distici delle* Géorgiques Chrètiennes, *che le avevano precedute di dieci anni. Poi raggrupperà i chiari e luminosi paesaggi della* France Poétique. *Una serenità sempre crescente oramai sostiene il patriarca, difende il suo focolare ricco di rinnovate speranze giovanili e da cui Jammes aspetta e riceve la ricompensa per le sue giornate laboriose.* Le bonheur entourant cette maison tranquille - Comme une eau bleu entoure exactement une île...

Tale mirabile saggezza, alla quale corrisponde il ritorno di Francis Jammes verso una forma di prosodia più severa, ha forse sconcertato un poco gli ammiratori della prima ora; ma la bellezza e la fluidità dei versi ha calmato tutti e non si può dire che la vecchiaia del poeta non ci abbia dato ancora qualche poema estroso dal ritmo capriccioso, come il capolavoro Jean de Noarrien. *A Hasparren nacquero anche* Alouette, Les Sources, *e* Les Feux, *disgraziatamente incompiuti, per la malattia e la morte dell'autore.*

Francis Jammes s'aggravò improvvisamente alla fine di ottobre del 1938 *e morì il primo novembre.*

La notizia della malattia aveva raggiunto e addolorato profondamente Gide « Un grande fuoco conserva sempre qualche scintilla ardente sotto la cenere », aveva detto l'amico, nel passato, durante il periodo di discussione e di separazione. Egli scrisse un'ultima lettera affettuosa a Jammes che ne rimase commosso, ma alla quale non fece in tempo a rispondere.

E rimane fra loro il senso della frase sacra e grave che Gide amava e che gli aveva ripetuto spesso: « Non acceperunt repromissionem, Deo pro nobis melius aliquid providente, et non sine nobis consummarentur ».

E. Durini

L' ANFIPARNASO

Il Teatro Drammatico e l'Opera Lirica da molti decenni vivono in istato comatoso. Nessuna meraviglia quindi che attorno ad essi si affannino specialisti di vario genere, riuniti dal proposito di restituir loro il vigore perduto o quanto meno di prolungarne la vita.

La notizia che diamo non meriterebbe rilievo maggiore della cronaca se non avessimo capito che questa volta si vorrebbe tentare il ricorso a sistemi di cura assolutamente inediti. Continuando la metafora diremo che i mezzi prescelti sono di natura chirurgica, nel senso che si è giunti ad un programma che non esclude mutamenti e soppressioni di quanto, in opere che già posseggono una riconosciuta espressione artistica unitaria, sembra oggi morto o poco vitale.

Facendo casualmente ricorso al corrente linguaggio commerciale, informiamo così i nostri lettori che si è costituita — con sede in Roma — una Associazione musicale la quale, assumendo la impegnativa denominazione di « Antiparnaso », si è addossata l'onere altrettanto gravoso, bisogna ammetterlo, di « far conoscere quel repertorio del Teatro musicale antico e moderno di più rara esecuzione ».

Un programma così concepito non è, di per sè, tale da suscitare un eccessivo ottimismo sulle sorti del Teatro musicale specie quando i promotori di esso, come nel nostro caso, si ispirano ai più diversi indirizzi ed a ideologie contrastanti. Ma le vie del Signore sono tante e soprattutto misteriose; perciò non sappiamo dire le reali affinità che hanno spinto questo fedelissimo gruppo di amici dell'arte a costituire una siffatta associazione. Si tratta di Vincenzo Tommassini, Simone Cuccia, Goffredo Petrassi e, dulcis in fundo, il Re di codesti amici, l'immancabile Alberto Savinio, premio « Via della Croce ». Questi i musicisti (o quasi), perchè non manca un altro gruppo, legato a filo doppio con il primo dall'amore dell'arte, s'intende, e da una identità di vedute che dobbiamo semplicemente supporre. Di esso fanno parte: Manlio Lupinacci, distolto ormai dalla sua attività di assessore allo Zoo, Toti Scialoia, Renato Guttuso, Sergio Pugliese, Ettore Giannini e, perchè no, Luchino Visconti.

Non si può disconoscere, tuttavia, la sottile diplomazia con cui è stato stilato il programma che, ripetiamo, si propone di far conoscere il repertorio del Teatro musicale antico e moderno di più rara esecuzione.Scorrendo infatti l'elenco delle opere di prossima rappresentazione troviamo: « Morte dell'aria » di Goffredo Petrassi; « Orfeo vedovo » di Alberto Savinio; « Il tenore sconfitto » di Vincenzo Tommassini.

•

Per iniziativa dell'Associazione di cui abbiamo parlato, è stata rappresentata al teatro Eliseo di Roma l'opera giovanile di Gioacchino Rossini « Il Turco in Italia », il cui libretto è dovuto alla geniale inventiva di Felice Romani che, nel suo tempo, fu anche giornalista molto lodato.

Vi sono presentati i casi di un turco venuto in Italia il quale per le burlesche macchinazioni di un personaggio in veste di poeta, alla ricerca di spunti per i propri lavori, trova modo di riprendersi una schiava precedentemente ripudiata.

Motivi elementari di ordine psicologico inducono, in genere, ad accostare quest'opera all'altra composta ancor prima dal Rossini e che gode tra il pubblico di una maggiore notorietà: « L'italiana in Algeri ». Ma anche ragioni di carattere storico impongono l'avvicinamento delle due opere poichè con esse il pesarese abbandona forme espressive ereditate dall'opera buffa settecentesca e apporta quelle innovazioni che, in seguito, gli consentiranno di dar corpo, con costante e sostenuto equilibrio, alla sua inesauribile e ispirata esuberanza artistica.

Circa l'efficacia dell'azione scenica, essa è tutta affidata alla figura del poeta e val qui la pena di accennare al vantaggio per gli autori di aver fra le mani un personaggio di tal natura, il quale, ove necessario, può in definitiva essere sempre piegato alle esigenze di una ispirazione eterogenea.

Questo lavoro, che solo con eccessivo rigore può essere compreso fra i minori del Rossini, ha accusato, nella sua più recente esecuzione, paurosi squilibri.

Accanto, infatti, ad un'impareggiabile esecuzione musicale, dovuta al rigore stilistico di Gianandrea Gavazzeni ed agli eccezionali mezzi vocali di tutti gli interpreti, ci siamo trovati di fronte una realizzazione scenica assolutamente arbitraria.

La regia era stata affidata a Gherardo Guerrieri, uomo sì di teatro ma forse non ancora in possesso della esperienza e dell'umiltà necessarie per costruire e tenere insieme un'opera musicale che richiede studio attento e profondo.

Non è poi il caso di parlare delle scene realizzate dal pittore Mino Maccari il quale, malgrado un esasperato furore ittico, ha finito per essere lui stesso un pesce fuor d'acqua.

Dante Ullu

Il gabinetto di restauro della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli

IBSEN, CASONA E BARRIE

Risoluzione bella e audace: scegliere *Gli Spettri* di Ibsen, per la serata in onore di Eva Magni, all'Eliseo. Ciò non è avvenuto: la serata fu in onore di Renzo Ricci. Non si vuol dire che egli abbia invidiato alla compagna d'arte quel' po' di gloria che viene da simili occasioni: probabilmente una malintesa ragione economica ha fatto cadere la scelta sul nome più celebre. Ma si è perduta l'opportunità di mostrarsi a un tempo generosi e alacri di spirito.

Onorando la Magni, non si sarebbe tolto niente al Ricci, che, nella parte di Osvaldo, può essere facilmente riconosciuto seratante alla pari. Gli aleggiano intorno quasi tutti gli spettri che la maggioranza del pubblico sa riconoscere in Ibsen; sembra reincarnata l'ombra magnanima e stentorea dello Zacconi: onore grande, secondo quel pubblico, anche se il Ricci rilutta e s'affievolisce più spesso che può, giustamente sdegnando la parte di Sibilla cavalcata dal dio.

Onorando la Magni, si sarebbe riconosciuto un fatto teatrale di notevole importanza: l'inopinata rivelazione e maturazione improvvisa di questa intelligente e modesta attrice, che già nell'*Ereditiera* del James aveva primeggiato.

Onorando la Magni, si sarebbe quasi tacitamente confessata la revisione critica e registica del dramma ibseniano, che sulle nostre scene ha subito frequenti deviazioni, secondo che fosse scelto per avvalorare l'arte di una Duse o di uno Zacconi, di un Benassi o di un Ricci.

Non par dubbio che i tre atti di Ibsen siano da riguardarsi e ascoltarsi come lo scontro di una sola persona umana, Elena Alving, con i fantasmi evocanti le responsabilità morali di lei e con un destino che la « secchezza luterana » già definita dallo Slataper, rendono spesso ingrati o inafferrabili all'intelligenza latina. La quale, traducendo « spettri » il titolo originario « Gengangere », confessava il disagio spirituale, e torceva a effetti deteriori e realistici le ambizioni del dramma. *Genganger*, colui che ritorna, che ricompare (il Prampolini traduce esattamente nel francese « revenant ») voglia essere un aspetto della coscienza o il *memento* ciclico di una sorte legata a particolari premesse, è il deuteragonista con cui Elena disputa e combatte per realizzare se stessa, ma senza speranza di vittoria. In una lettera del 1884 (« Gli Spettri » sono dell'81), Ibsen scriveva: « Io ho già da lungo tempo smesso di porre esigenze generali, perchè non so più credere che tali esigenze possano esser poste con qualche reale diritto. Penso che noi tutti, l'uno come l'altro, non abbiamo nient'altro e niente di meglio da fare che realizzare noi stessi in spirito e in verità ». Ebbene, si potrebbe dire che *Gli Spettri* rappresentino meglio di ogni altra opera ibseniana, il momento in cui le « esigenze generali » ancora contrastano alla « realizzazione » personale la funzione di fulcro nel dramma. Onde, la sola novità che ci si possa ormai aspettare da regia e interpretazione, è la sforzo tra estetico e filologico, di rimontare pazientemente il meccanismo, lasciando scoperte e contrastanti le due strutture che, contemporaneamente impiegate, segnano ognuna un'ora diversa dell'arte ibseniana. Insomma, noi vedremmo Osvaldo e il Pastore Manders, Engstrand e Regina, interpretati appunto come spettri, con qualcosa di irreale e di evocativo, giacchè ciascuno di essi rappresenta o un momento irripetibile della vita di Elena, o un'eredità, o una punizione; mentre, comunque si prendano, singolarmente o insieme, essi sono il dramma di Elena, non avendo in proprio altra carica emotiva, fuor di quella, assai generica, che è nel biblico: « Le colpe dei padri... ». Invece, la tradizione interpretativa calca la sciancatura di Engstrand, l'ibrida e mista concupiscenza di Regina, il moralismo fanatico di Manders, la tabescenza fisica di Osvaldo, credendo che il realismo ibseniano sia da ricercarsi in tutti i personaggi, o sentendo che tali personaggi psicologicamente sfuggono, svaniscono appunto come spettri, non appena li investa un senso del reale nato e cresciuto nel sole che Ibsen invoca per Osvaldo. Ciascuno di essi è, nel particolare voluto, disegnato con chiarezza; ma è la chiarezza con cui si proiettano e vivono nel problema personale di Elena, perchè, considerati in sè, sarebbero unilaterali, deformi, dimostrativi. Accettati realisticamente, concorrono allo sviluppo di un drammaccio, che ha pure effetti e fascino teatrali, ma non più i segni del travaglio e dell'angoscia che sono nel vero Ibsen. Dall'errata interpretazione, promanano schifo e pietà della medesima natura che si provano in ospedali o angiporti, non la trepidazione tra religiosa e morale che coglie l'ascoltatore sprovveduto dinanzi a chi lo accusi: iperbolicamente ma non senza intuizione chiarificatrice, lo Slataper ha colto in tutta l'opera di Ibsen, nessi con la Divina Commedia.

Qualcuno, invece, richiamandosi alla tradizione che noi deprechiamo, ha giudicato che la Magni non esprimesse la secchezza e la violenza che sembrerebbero imposte, per ragioni d'equilibrio, dalle parti di contorno. Noi non abbiamo avuto il privilegio di conoscere l'interpretazione della Duse, ma ricordiamo e citiamo le parole stesse di Ibsen, a proposito di Elena: « ...era prima credente e romantica, e ciò non viene cancellato del tutto dalla persuasione conquistata poi. Tutto è fantasmi ». Coscenziosamente riferendoci all'intenzione del poeta, dichiariamo che càpita di rado veder rimediate da un'interprete di fama non chiarissima, storture antiche e tenaci, a vantaggio della poesia. Questo di E. Magni con Elena Alving non può essere un felice incontro casuale, come si potè temere a proposito dell'*Ereditiera*. Si è facili profeti annunziando agli appassionati, che la Magni sarà presto figura di primissimo piano nel nostro teatro. Un frutto tardivo? Più gradito e prezioso.

•

Al Valle, Emma Gramatica ha presentato la novità sudamericana: « Gli alberi muoiono in piedi », di A. Casona. Veramente viviamo in altro mondo, se questo Casona può reggere a Buenos-Ayres 400 sere.

V'è di tutto, in esso, come nel cappello del prestidigitatore al I atto: ma forse non si può dire altrettanto della commedia: che il trucco non si veda.

In una città indeterminata, ma americana, vive un'istituzione filantropica, segreta e discreta, che ficcando il naso nella vita degli altri, si propone di intervenire al momento giusto, con una parola, un mazzo di fiori, un espediente appropriato, per restituire la fiducia nella vita, a chi stia sul punto di perderla. Tutto il primo atto è sprecato nel rappresentare con scenette e macchiette, il misterioso ufficio dell'istituzione. Vi giungono appositamente attirati, una giovine donna appena scampata da un tentativo di suicidio, e un vecchio signore: Maria e Fernando. La ragazza è facilmente arrolata, il vecchio signore, dopo dubbi e tentennamenti, assecondato nella sua strana pretesa. Egli, molti anni fa, ha cacciato di casa un nipote degenere. Poichè la moglie (e nonna del mariuolo) ha da quel giorno perduto la serenità, Fernando si è messo a scrivere lettere con cui, inventando per il nipote tutta una vita di riabilitazione, ha restituito alla nonna rassegnazione e speranze. Finchè non giunge il vero annunzio che il nipote tornerà a casa con una certa nave: che fa naufragio. Che dire alla nonna? Non sosterrebbe il nuovo dolore. Bisogna a ogni costo che il nipote le compaia dinanzi, e per di più con la moglie presa nel lontano Canadà. In breve, il direttore del filantropico istituto e la recluta freschissima sosterranno le due parti. Tutto va per il meglio, giacchè in trent'anni tante cose cambiano e con esse le fisionomie umane, quando piomba nel nido felice il mascalzone autentico, che non è naufragato nè cambiato minimamente; tant'è vero, pretende dal nonno una somma esorbitante. Fra trattative e minacce, egli ha finalmente modo di incontrarsi con la nonna che lo riconosce e inorridisce della sua mancanza di pietà: lo caccia e vuole che i due falsi nipoti non conoscano l'accaduto, perchè possano aver la gioia e la coscienza di una buona azione, donde nascerà il loro prevedibilissimo matrimonio.

Ma la trovata abbastanza viva e interessante è sommersa nella sopra detta prestidigitazione che dovrebbe tener luogo di autentica umanità. Il tono farsesco dipendente dai fasti dell'istituzione filantropica, si scontra fastidiosamente con il sentimentalismo che fa capo alla nonna e alla sua condizione spirituale; onde un guitteggiare di personaggi intorno all'incomparabile statura della Gramatica, che tuttavia non può fare il miracolo di dare verità e nitore a sbavature di ennesima mano.

Così che, dopo ventotto anni, per darci la misura della propria grandezza, Emma è ricorsa nuovamente a « Le medaglie della vecchia signora » di J. F. Barrie. E qui, dialogando con uno Stival finalmente compenetrato del mistero per cui una parte finanche inadatta può esser posseduta in virtù di intelligenza, commisurazione e adeguamento alle doti dell'antagonista; qui, la Gramatica ha, come allora e forse più di allora, sbalordito e commosso. L'innocente mania del crearsi un figlio combattente, identificandosi con il sentimento che il combattente non figlio suo ha della « piccola patria », coincide con simboli vivi nel cuore dell'uomo: e ciò che veramente vive, ha dalla Gramatica il colorito umile dell'eterno, che non proviene nè da retorica nè da bravura, ma da un atto creativo. Lo stato di grazia dei due interpreti fu particolarmente dimostrato dall'impiego del correttivo di *humour*, che nella commedia felicemente argina la commozione straripante.

Vladimiro Cajoli

Lucia Chase danzatrice e condirettrice del « Ballet Theatre » di New-York che sta dando una serie di spettacoli in Italia

LA RADIO

SPAGNA E SUE EX COLONIE

I più alti momenti radiofonici della settimana, si son vissuti ascoltando alcune pagine del Don Chisciotte, *lette con pienezza di buon interprete da A. Foà (III programma), e la ritrasmissione de « Il mio cuore è nel Sud », di G. Patroni Griffi e B. Maderna (per il Premio del S.N.A.R.).*

Nel nostro numero 13 (26 *marzo* 1950), *abbiamo dato conto assai minutamente di quest'ultima opera. Oggi, vogliamo dire ai nostri quattro lettori, che la prima impressione non si è affatto modificata dopo tre audizioni e dopo la lettura di una parte del testo pubblicata da* Radiodramma (7-8, 1950).

Con l'animo semplice ed entusiasta dell'ascoltatore comune che invia il suo voto al Sindacato banditore del premio, ribadiamo oggi il primo giudizio, nell'intento cordiale di far sapere agli autori, che qualcuno ha già assegnato loro il massimo dei punti e la lode. Si è dato da queste colonne più volte prova di saper cavillare, occorrendone il caso e il bisogno; si vuol finalmente dimostrare di non esser poi tanto spaccacapelli, se dinanzi a un'opera che ci commuove e ci piace, dichiariamo un consenso integrale. Ciò per rispetto a noi stessi, chè ci sentiremmo assai malinconici cretini, nello sbranare il corpo vivo e robusto di un atleta, per dimostrare con scrupolosa autopsia, che anche in esso sono ghiandole infiammate.

Non conosciamo nè il poeta nè il musicista, e tuttavia ci sembra che siano dei nostri più cari amici, a tal punto la loro arte soddisfa le nostre esigenze critiche, rispetto a quella radiofonia che andiamo impetrando corposa e sanguigna, dilettosa e utile. Anzi, in risposta a un'accusa letta non sappiamo più dove, a proposito della conclusione tragica di questa « ballata », ove Ciro ammazza il carcerato n. 58 ignaro e incolpevole; accusa che parrebbe inficiare sia il buon gusto del poeta, sia la moralità del lavoro, rammentiamo i canoni a cui vanno appellandosi anche illustri drammaturghi (per es., il Betti, sulla « Gazzetta » di Torino e passim), *a dimostrazione che il concetto del bene è spesso qualcosa che promana dalla rappresentazione del male; purchè, soggiungiamo noi, il male non diventi così compiaciuto oggetto di ricerca, tanto nero cioè, da non riflettere più nessun raggio di luce.*

Questo non è il caso del Patroni Griffi. La sua ballata ha una profonda significazione sociale mai sopraffatta nè sviata dall'azione scenica; onde è superfluo dire quanto la colpa di Ciro investa ciascuno di noi, non fosse che per aver noi poco o punto pensato ai problemi del Sud. A questo proposito, riconosciamo d'esserci lasciati sedurre da estetismo incongruo, quando proponevamo (Idea, *n. cit.*) *di trasformare questa « ballata » in balletto teatrale; desideravamo esprimere l'idea che il lavoro meritasse più vasta diffusione, e lo destinavamo all'inutile godimento degli inutili. Ma se ne faccia un cortometraggio cinematografico, e s'intenderà la carica morale di un poeta che sa vedere sulla platinata oleografia del sud, il caldo imbratto dell'umano; e tutti quegli sciuscià* ante literam:

« Molesti più degli insetti, più delle mosche,
[i bambini;
Guizzanti per vicoli, per scale, per portoni,
Per angiporti, per umidi cortili col sole e
[senza sole.
Per banchine, scalette e scogliere
saltando spensierati
Su terrazze con esili ringhiere
Giocando a rimpiattino su per le scale
d'un lupanare
Bambini neri febbricitanti di vita
Bambini notturni avvelenati dai grandi,
Non si sa come ingenui
foschi bambini del Sud... ».

Esteticamente: il poeta si sarà compiaciuto, nel dettare antitesi (ma detta per la radio; e insistere è legge): rimpiattino-lupanare; bambini-notturni; ingenui-foschi. C'è compiacimento? E sia. Ma quando vede i bambini saltare « spensierati su terrazze con esili ringhiere », l'antitesi spensierati-esili non è più un dettato retorico, è il soprassalto di un cuore paterno spaventato; e la visione, dal perfetto disegno della pagina, si stacca per farsi tua, se mai sentisti pena della fragilità puerile.

Siamo tornati all'ascolto anche per controllare le nostre prime impressioni sulla musica del Maderna, dopo le chiassate con cui altre pagine dello stesso autore sono state accolte a Venezia. Anche questa, scritta per il Patroni Griffi, è musica dodecafonica? Secondo noi è musica, e concorre compiutamente alle evocazioni sia liriche, sia drammatiche del testo: così il tema della città, così il motivo del « fischio »; e non sembra senza significato di sorprendente maturità, per un giovine come il Maderna, il fatto che, alla sollecitazione del poeta (« Nella città del Sud... Solo il mare, alle volte, odora »), la musica risponda priva di smancerie, d'echi e reminiscenze, sempre annidati tra le pieghe di una cultura che non può ignorare nè l'impressionismo debussyano, nè l'istinto canoro napoletano.

•

L'altro avvenimento, dicevamo, riguarda il III programma. Di esso, cominceremo a parlare con una lode; sui generis, *chi bene osservi: ma ci si conceda di prendere, per esami più consapevoli, tutto il tempo che la novità del Programma merita.*

Tra le cose raffinate e sottili che abbiamo potuto finora ascoltare, le pagine del Don Chisciotte *son entrate con il piglio medesimo dell'eroe, a sgominar magherie e riaffermare i diritti e la superiorità della fantasia. In una serata piena di ottimi autori e di meditazioni illustri, Cervantes ha campeggiato, dando il senso preciso del distacco che corre tra il genio e il talento. Lo corteggiavano in mite adorazione Ortega y Gasset, Ungaretti, De Falla (« El retablo de Maese Pedro »), M. de Unamuno, Giusso, Ravel. In breve, si vuol dire che anche il III programma (fuor dei convenzionali compiacimenti, ma tra segrete rinunce), se vuol vivere, deve ricorrere spesso alle creature corpose e sanguigne di cui parlavamo sopra. La critica è labile e anemica: per gli occhi e le orecchie, apparati che integrano l'altoparlante. Il nostro, almeno*

V. Incauda

DOMANI
è troppo tardi

Il cinema non aveva, credo, ancora affrontato apertamente il problema della istruzione sessuale dei giovani, che già da tempo la psicologia e la pedagogia moderne cercano di risolvere dando una risposta affermativa alla conturbante domanda: « Debbono i nostri ragazzi essere informati sulla vita sessuale? ». *Domani è troppo tardi* di Leonida Moguy vuol dimostrare gli errori (che a volte conducono a tragiche conseguenze) di una educazione profondamente ipocrita e retrograda poggiante sul « segreto » sessuale o peggio ancora sull'assoluta proibizione ai figli, di qualunque accenno all'amore e alla procreazione. Così il « segreto », apparendo ai bimbi peccaminoso e proibitivo, suscita in loro un inconscio e prepotente desiderio di svelarlo a sè stessi e ai compagni. La spregiudicata vita moderna stimola ancor di più l'assillante domanda dei ragazzi: i manifesti cinematografici sui muri delle strade, i giornali a fumetti, quelli a rotocalco, offrono delle errate spiegazioni che possono travíare irrimediabilmente il ragazzo, se non è stato preparato da una adeguata e leale educazione sui problemi che sono alla base della sua stessa esistenza. E' logico che, per mettere in pratica una simile pedagogia, occorre che istitutori e genitori concordino sul metodo e lo applichino con acuta sensibilità, rivolta a indagare ogni moto dell'animo del fanciullo, non disgiungendo il fattore fisico da quello spirituale.

A convalida della sua coraggiosa tesi, il regista racconta il sorgere e lo svilupparsi di un sentimento d'amore fra un ragazzo ed una fanciulla, compagni di scuola. Ma il loro amore è conosciuto dagli insegnanti e dalla direttrice della colonia dove i ragazzi sono andati a villeggiare. E mentre l'idillio dei ragazzi fiorisce, di riflesso, più netto e deciso, si fa il conflitto tra il metodo d'insegnamento « moderno », caldamente sostenuto da due giovani educatori, e quello « all'antica », di cui si fa intollerante paladina, la direttrice. Vedremo alla fine i benefici effetti del primo e quelli tragici del secondo. Infatti, quando a causa di un temporale i due si troveranno soli in un cascinale, soli di fronte al loro amore, troveranno sfogo in un purissimo bacio. Al ritorno in colonia, i grandi, che sono molto meno puri dei giovani, non vogliono credere a tanta innocenza, e parlano di disonore, punendo e offendendo il sentimento dei fanciulli. Resiste con più sicurezza a questa accusa il ragazzo, il quale (dimostrazione della tesi) sa di non aver fatto nulla di male, perchè a lui il giovane educatore aveva chiarito e spiegato il mistero della procreazione, attraverso un opportuno e delicato ragionare che aveva tolto in lui ogni morbosa curiosità, per sostituirvi un trepido sentimento di rispetto verso una fanciulla che un giorno avrebbe potuto essere la sua sposa. La bimba invece educata nel « segreto », suggestionata dalle accuse della direttrice che parla con durezza di disonore, presa dalla disperazione, tenta di uccidersi nello stesso lago dove molti anni prima un'altra fanciulla, forse innocente come lei, aveva cercato la morte per analoghi motivi. La bambina sarà salvata, e si lascia sperare che la direttrice impressionata non solo da quel tentato suicidio ma ancor più dai motivi che lo hanno suggerito, diverrà per l'avvenire meno intransigente e brutale nella propria malintesa pudicizia. Certo non è con un film che si può spiegare e risolvere un problema di sì profonda importanza: infatti nel film la tesi è sempre troppo scoperta e la risoluzione semplicistica. Ma è già un merito aver proposto agli spettatori pensieri alti e inconsueti, così che si può perdonare qualche pecca di luoghi comuni, sia nella stesura della sceneggiatura, sia nei caratteri dei personaggi che simboleggiano le opposte tesi: tutti bianchi da una parte, tutti neri dall'altra. Per altro, il film ha dei momenti di vera emozione, e l'idillio dei due giovani è raccontato con trepida sensibilità, così come il mondo dei fanciulli di fronte al « mistero » è dipinto con felicissime annotazioni psicologiche. Altro fattore del successo, è l'interpretazione di tutti gli attori, massima dei due protagonisti, la Pierangeli e il Laurini, che profondamente compresi negli affanni dei loro personaggi, ne hanno reso, con stupenda e accorata sincerità, tutta la gradazione amorosa, dalla gioia più limpida, al dolore più disperato. Non va dimenticato Carlo Delle Piane, un piccolo attore dotato di una rara comunicativa e schiettezza. Per De Sica. Non abbiamo ammirato particolarmente l'arte interpretativa. Essa ci è apparsa del medesimo, se pure nobilissimo tipo, di cui egli si mostrava tediato allorquando cominciò a ripudiare la maniera, facendo ricorso all'« uomo della strada »; ma De Sica regista è presente anche nel film di Moguy, come se tutti i giovani interpreti avvertissero lo stile e l'influenza del creatore di « Sciuscià » e di « Ladri di biciclette », sia quando egli è nel fotogramma, sia quando non appare.

Leonardo Cortese

NOVITÀ IN LIBRERIA

VALENTINA VELIER

In queste stagioni letterarie in cui non sappiamo più distinguere un romanzo da un trattato di psicanalisi o di psichiatria, torna in libreria uno scrittore che c'è sempre apparso discreto, anche come uomo, sino a una timidezza oserei dire fisica. E par che proprio per questa, senza compiacenza ma con la certezza di un fermo bisogno, egli si apparti; e chiusosi come in un pudore scontroso, vada rintracciando attorno a sè significati tutt'altro che frettolosi. Dico di Bonaventura Tecchi, letterato aduso alle discipline e alle riflessioni, che lavora sul concreto e porta nella sua prosa delicata e matura il gusto vivo dell'adesione: scrittore, soprattutto, preoccupato di non lasciare ombre sulla pagina, dove la parola deve essere materia visibile, e così l'idea. Voglio ricordarvi questo felicissimo esterno degli *Idilli moravi*:

« Insidiosa primavera... deve essere stata lei a imbrogliarmi le ore nel cervello, a farmi perdere il senso preciso del tempo, a indugiare in cose che potevano essere affrettate o soppresse. Così diversa è la primavera quassù da quella delle nostre parti: mezzo addormentata e attonita fin quasi alla fine di aprile, poi d'un subito sveglia e alacre e impetuosa o nervosa, con un gridio di desideri vivi nell'aria, che trascorrono e impazzano come polline fitto finchè il sole li riscalda durante il giorno, ma che a sera, quando il sole non c'è più, si placano all'improvviso, quasi assiderati. Adesso è già notte: fra i vagoni della stazione, giù dalle colline nere, che poche luci illuminano, qua e là è disceso un vento diaccio. La primavera è lontana... ».

Ma se lo attirano le idee, meglio Tecchi si ritrova con gli uomini e con la loro vita. I suoi personaggi — come la sua prosa — gli diventano tra mano uno strumento sensibilissimo, attento a ogni finezza e a ogni levità, ricco, anche se non dovizioso. S'è insistito tanto sulla pienezza degli interessi morali di Tecchi, sui suoi modi d'arte e sui suoi studi d'anime! Il fatto è che tutto in lui si risolve in umanità ma certa saldezza e purità in tante sue pagine nascono proprio da una prova di congresso costante che Tecchi offre al lettore. Ricordi ognuno come lo scrittore ha cominciato, con quei « capitoli » nervosi percorsi da una indubbia incertezza, tessuti da una serie di ipotesi fatte e disfatte per degli acquisti sempre turbati, tanto da suggerir l'idea che in lui fosse — come già scrissi altrove — una sia pur volontaria povertà di fantasia, un timore, quasi, d'esser tradito da un turgor di parole, d'essere vinto da una lotta irriducibile di sensazioni ingiustificate: quasi fosse, nel suo impegno narrativo, come un risentimento psicologico, una inquietudine che davvero cercasse un suo linguaggio al di là di una apparente serenità discorsiva; uno smarrimento, in definitiva, che nasceva da un interno dibattito tra il voler sorvegliare le sue immagini e il suo pensiero contro le tentazioni dell'esperienza intellettuale e l'abbandonarsi a una sua naturale tendenza, un amore geloso alle cose e ai personaggi che gli si palesavano in clima umano. Di qui quelle sue confessioni angosciose su cui giova ancora una volta fermarsi: « Ho cercato, ho scavato rabbiosamente dentro di me e attorno a me, come ho potuto, con tutti i difetti e le contraddizioni del mio temperamento, cercando la salvezza al di fuori delle immagini, essendo soffocato dalle immagini, movendo guerra alle parole e ubriacandomi di parole... Quello che cercavo — il possesso della cosa fuori di me, e di me stesso, in forma d'arte — mi sfuggiva».

Ma qui non è il caso di rivedere lo sviluppo della situazione letteraria e il modo con cui si è realizzato il trasporto spirituale dello scrittore, dal suo primo libro di narrativa, che è del 1924, ad oggi. Libro su libro, Tecchi ha sempre meglio imparato a dar risalto a certe immagini rapide, dense, a comunicar loro una virtù emotiva, a rendere, tuttavia, evidente la ragione del particolare, la più intima ragione del racconto con una commozione a stento trattenuta, e una discorsività conseguente a un'idea pensata e scritta con riposo e distacco. E poi ancora, quell'umore che è, direi, il lievito della sua arte, diventa una forza viva, operante; le sue creature, e i paesi, perfino una pianta, un fiore, un filo d'erba, ne son pieni, è vero, parlano per sè; e se c'è una malinconia, una stanca malinconia, a volte una umiltà da disperato in lui uomo, (che non può talora non ripercuotersi nella sua scrittura), certi particolari di figure son ritratti con un tono che appar sempre più chiaro, a dimostrar la sua segreta forza, i suoi gusti, le sue reazioni.

Anche « Valentina Velier » (Bompiani, 1950) risente dello sforzo di tale ricerca. E' interessante, ben costruito, lavorato con impegno. Tecchi trasfonde nella protagonista quello stupore ingenuo di rassegnata tristezza, di dolorosa, inevitabile esperienza che caratterizza le sue opere più significative, con un eccessivo amore al particolare, forse: ma va detto che rare volte poesia e verità si sono incontrate e fuse con maggior armonia. (L'azione del racconto s'immagina avvenuta tra il 1942 e il 1947. Valentina Velier fidanzata a un compagno di scuola, vive continuamente tra la « speranza folle e la disperazione » quando il giovane, partito per la guerra, è dichiarato disperso in Russia. Valentina non vuol credere alla tragica realtà, lo aspetta sempre, a fatica segue in Moravia uno zio che l'adora e che tenta di distrarla, finchè a Praga ella non s'incontra con Giuliano, addetto d'ambasciata, che finisce con amare poco a poco e poi sposare quando sa, prove alla mano, che Giorgio è morto).

In realtà la trama sembra esile, ma il lettore avveduto avrà già notato che essa non è facile a cucire tenendo conto che avrebbe dato adito a chiunque di dir troppo alto, di sforzare i toni, di caricar le tinte. Lo scrittore ha invece *sentito* il suo racconto, come naturalmente i suoi personaggi e Valentina anzitutto. Descrizioni sobrie, pagine che non si perdono in sfarfallii stilistici, sensazioni immediate, definitive. Tecchi non vuol darci si capisce la serenità estetica, non vuol darci la commozione sentimentale. Il suo scrivere è narrazione di sofferenza e sofferenza esso stesso; e leggendo avvertiamo come la figura della fantasia sia vicina all'autore, e non rimanga come uno schema. Tecchi ci ha ormai abituati alle sue figure femminili. Ricordiamo *Amalia* e la *vedova timida*. Ma qui è anche qualcosa di diverso, forse per l'avviamento risoluto della narrazione, forse per la nervosità delle aperture e dei trapassi, fors'anche perchè certe corde non vibrano mai nella sua anima senza risonanze. In « Valentina Velier », che vuol essere un grande romanzo sociale, si completa con la sua forza istintiva l'artista degli « Idilli » e di « Un'estate in campagna »; pochi scrittori in Italia hanno compiuto così scientemente il proprio cammino senza perdersi in diversioni inutili, perchè pochi scrittori sono meno « letterati » di Tecchi anzi più immediati rivelatori di un mondo interno. Anche se descrive un paesaggio (e qui son descrizioni mirabili) è uno stato d'animo, — come scrisse Umberto Bosco — quello che egli scruta, e la sua arte rimane sempre il frutto d'una sensibilità sincera che si tormenta nei più acuti esami interiori anche se può parere per la sua felice realizzazione e per la sua forma esteriore assai intima e di una assoluta semplicità. Sicuro scrittore e miglior psicologo, peccato solo che nelle ultime pagine, vago di sottigliezze sentimentali e spirituali, lo scrittore abbia qua e là deviato, e diluito il racconto. Il quale è pienamente riuscito, e sarebbe errore gravissimo lasciarsi impressionare dalla pignolaggine del critico che vuole ad ogni costo andare a pescare il pelo nell'uovo.

Renzo Frattarolo

PIÙ DONNE CHE UOMINI

La Burnett in questo come in altri romanzi ci presenta alcuni personaggi tipici di un mondo divelto da ogni norma etica, dove le stesse virtù, valide solo didatticamente in vista di fini di pratica utilità, resultano inani e come automatiche. Qui si tratta di un collegio femminile, di cui caratteristicamente le allieve non si mostrano, o si mostrano appena come comparse, per fare luogo e lasciare il passo al corpo accademico la cui vita privata e segreta, insieme al tortuoso retroscena in cui si svolge, ci viene analizzata con efficacia per tutto il romanzo. Tutti i personaggi attendono di regola ad analizzare se stessi e gli altri e quasi tutto il libro è occupato dal dialogo, un dialogo controllatissimo e minuzioso; si è detto assai giustamente che essi di rado rimangono soli; nei rari momenti in cui ciò accada, ne traggon profitto per commettere efferati delitti, di cui restano singolarmente impuniti, in parte per la raffinatezza e impeccabilità della loro tecnica, in parte perchè la scrittrice sembra voglia di proposito ignorare persino l'esistenza del codice penale o comunque dispensarne le sue creature. Ma se in un tal mondo la giustizia non oltrepassa lo stadio larvale, i frutti del vizio e della colpa vi sono, tuttavia, aridi e amari. A conclusione del libro, la direttrice del collegio, cioè la protagonista, riconquista bensì l'illecito amore e la dedizione di una sua collega, ma in seguito a varie macchinazioni perfide che includono il larvato assassinio della nuora, perde l'amore del figliastro, il suo bene maggiore, che si stacca per sempre da lei. Per colmo d'ironia, si scopre che la madre del giovane è proprio la collega di cui sopra. E' un giro in più senso vizioso, ove tuttavia ben caro è il prezzo del peccato. Un altro personaggio, il vecchio Jonathan, la cui esistenza è stata tutta dominata dall'egoismo, resta anche lui con un pugno di mosche in mano e con l'aria di un sopravvissuto infrollito e schiacciato dalla realtà. Ora io non so fino a qual punto la scrittrice lo voglia e ne sia consapevole, ma il libro, con la sua torbida ma intellettualizzata atmosfera, con la sua tortuosa ma calcolata architettura, mi fa l'effetto di una sorta di trattato morale, romanzato o piuttosto drammatizzato, ridotto a rappresentazione corale con personaggi dannati e predestinati, non so se più sacra o sacrilega, ma in ogni modo moralizzante, sui tristi frutti del peccato e del vizio negli ambienti sociali più evoluti. Le vicende, per tutta la economia dei fatti e dei daloghi sembra obbediscano a un fato ironico e inesorabile: tutto si paga e s'espia e si consuma nell'al di qua nel mondo simbolico e allusivo che ci viene rappresentato, o piuttosto dialoghizzato e dialetticizzato nel romanzo, in quella terra affollatissima e tuttavia « deserta » (in senso eliotiano) che è l'ambiente sociale descritto dalla B. E un personaggio soltanto sembra acrobaticamente sottrarsi alla logica implacabile e deterministica di un simil fato: Felix, un « dandy » di evidente marca wildiana, un cinico brillante, men cinico tuttavia e più solido di quanto lasci apparire. E' lui soltanto, infatti, che sa risolvere decentemente il problema della propria esistenza attraverso un matrimonio che promette di riuscir bene. Ma la figura di Josephine, la protagonista è il cattivo genio del libro, è indubbiamente quella che lascia le tracce più profonde nella memoria del lettore, non tanto per la sua perfidia, quanto per un senso realmente tragico che emana dalla sua profonda e inesorabilmente dissimulata infelicità. Del resto la visione del mondo della B., scrittrice che, non diversamente da altri suoi illustri contemporanei, è fermamente persuasa e convita della permanenza e immanenza del male nell'anima umana, e nella società degli uomini, si riassume bene in queste sue parole (citate in: H. Reed: The Novel since 1939, The British Council. Londra 1946): « ... Ma io credo che ci siano segni che accadono strane cose, sebbene non emergano. E son convinto che per molti di noi finirebbe male se ci trovassimo ad affrontare una forte tentazione, e sospetto che per alcuni di noi finisca in effetti male... ». Parole sataniche, si direbbe, ma parole che quadrano assai bene con questo romanzo, dove i personaggi commettono il male non tanto premeditandolo quanto piuttosto lasciandosi tentare e consentendo che la loro volontà vacilli e ceda oscuramente. La qual cosa contribuisce a mantenere le pagine del libro, che nonostante la materia trattata non cade mai nella lascivia e nemmeno nella sensualità, nel tono e nell'atmosfera di una religiosità affatto sconcertante ma per tutto presente e diffusa.

Augusto Guidi

ENCICLICHE MARIANE

Il messaggio iniziale, l'oggetto della rivelazione, legata dal Cristo alla sua Chiesa, ha come centro lui stesso: il Cristo con la sua pienezza di vita e di verità che gli viene dal Padre: un tesoro che supera tutte le capacità create dello spirito umano. Il Cristianesimo è essenzialmente una restaurazione del genere umano, una redenzione dell'umanità decaduta per la colpa di Adamo; e tutti i dogmi della caduta, della redenzione e della partecipazione della vita divina in noi hanno come oggetto l'economia della nostra salvezza. A questa azione redentrice è collegata la Mariologia. Ha scritto S. Agostino: « Come la morte ci è stata portata da una donna, da una donna doveva nascere la vita ». Maria non è solo la Madre del Divin Redentore, essa è anche la Novella Eva: questa doppia prerogativa è il punto di partenza di tutto lo sviluppo della teologia Mariana, di tutte le manifestazioni di culto rese a Maria, sin dai primi secoli cristiani.

Tra pochi giorni, Pio XII proclamerà dogma della fede cristiana l'Assunzione di Maria, il privilegio, cioè, che essa ha avuto di godere in corpo ed anima della felicità del Cielo, grazie a una risurrezione anticipata. Mentre il Pontefice, con questa definizione, sta per consacrare la conquista di una coscienza sempre più chiara, da parte del mondo cattolico, della doppia dignità della Madre di Dio e della Novella Eva, ci piace segnalare ai nostri lettori una pubblicazione della Encicliche Mariane che mons. Amleto Tondini, della Segreteria di Stato, assai opportunamente e utilmente, ha curato.

In questo bellissimo volume, che l'editore Belardetti ha stampato con tanta signorilità, di fronte al testo dei documenti pontifici di carattere mariano, dell'ultimo secolo, mons. Tondini, latinista valentissimo, ci dà una traduzione altrettanto elegante quanto fedele. Non si può non approvare il criterio della scelta. Indubbiamente gli ultimi cento anni superano, per il numero e l'importanza degli atti coi quali i Pontefici hanno affermato i privilegi di Maria, tutti i secoli precedenti.

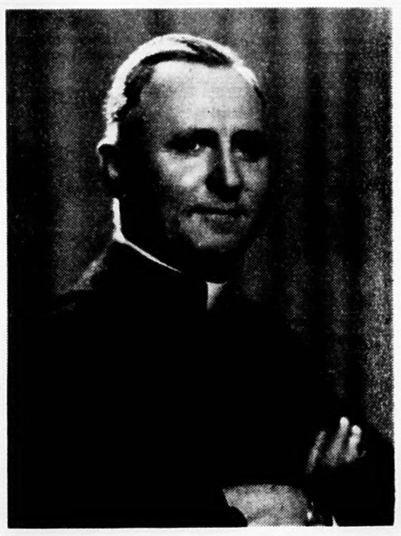
Il volume, dopo una dotta introduzione del card. Massimi, si apre con le Encicliche di Pio IX che, rispondendo alle preghiere e invocazioni dei cristiani per la definizione del dogma della Immacolata Concezione, già nel 1849, fa esaminare e studiare la questione, poi invita i Vescovi a manifestargli il loro parere e, dopo la risposta affermativa dei Cardinali, fissa la data del grande avvenimento per l'8 dicembre 1854 in cui, con la « Ineffabilis Deus » dà la definizione solenne del dogma.

Di fronte ai mali che, in quella seconda metà del secolo, affliggevano la Chiesa e facevano sentire maggiormente il bisogno del soccorso del Cielo, Leone XIII, in una serie di Encicliche, dal 1883 al 1901, esorta insistentemente i fedeli alla invocazione di Maria, soprattutto per mezzo della devozione del Rosario, facendo anche inserire nelle Litanie lauretane l'invocazione « Regina Sacratissimi Rosarii ». Nel cinquantesimo della definizione del dogma della Immacolata e Pio X che tratta ampiamente della devozione a Maria come mezzo per conoscere e amare Gesù. Mentre infuriava tragicamente la prima guerra mondiale, Benedetto XV aggiungeva nelle Litanie l'invocazione « Regina Pacis » e, a guerra finita, disponeva che, nei più celebri santuari mariani, si rendesse grazia a Maria Madre del genere umano.

Nell'occasione del XV centenario del Concilio di Efeso, Pio XI, in una dotta enciclica, celebrava la divina maternità di Maria e più tardi esaltava il Rosario precipua devozione mariana. La voce dei Papi risuona continua per celebrare le glorie di Maria e invocarne l'aiuto.

Con Pio XII i documenti mariani diventano ancora più frequenti. Il mese mariano è occasione per inviti a crociate di preghiere per invocare la pace, per ringraziare della fine della guerra, perchè la pace regni nel mondo.

Alle grandi adunate di cattolici che convengono in preghiera dinanzi la



Mons. TONDINI

Madonna di Fatima o alla Vergine di Guadelupe, ai fedeli che partecipano a Congressi mariani in Columbia o nel Canadà, in Olanda o nella Spagna, nel Messico o a Lourdes, Pio XII, attraverso radiomessaggi in diverse lingue e con varietà di motivi, esalta la Maternità di Maria, Madre di Dio e Madre nostra e al suo Cuore Immacolato consacra la Chiesa e tutto il genere umano.

Il volume, pur raccogliendo documenti di diversi Pontefici e di diverso stile, nel suo insieme, costituisce un completo trattato teologico mariano, una sinfonia di voci attraverso le quali i Papi manifestano la loro fede e il loro amore nel promuovere e difendere le glorie di Maria: ed è un invito, una esortazione ai cattolici ad accrescere la loro pietà e il loro affetto verso l'augusta Madre di Dio e Madre nostra.

Un'appendice con l'elenco è il riassunto di tutti i documenti con carattere mariano dal 1849 al 1949, non riportati nel testo, e un ricco indice analitico rendono quanto mai utile e facile l'uso del volume.

Ulisse Pucci

« *Le Encicliche Mariane* » a cura di Mons. Amleto Tondini. Prefazione di S. E. il Card. Massimo Massimi. Roma, Angelo Belardetti, editore, 1950.

PER UNA EDIZIONE DEL FOSCOLO

Da alcuni mesi sono usciti (nella nuova collezione dei « Classici italiani » diretti da Ferdinando Neri presso l'U.T.E.T.) due grossi volumi dedicati al Foscolo per cura di Enzo Bottasso: il primo riguarda le *Poesie e le prose d'arte* e il secondo i *Saggi critici*. Ma da che mi propongo di darne un annuncio, non m'è mai riuscito di stendere due righe alla buona per attirare l'attenzione del lettore. Ci mancava ancora un preciso studio del giovane Guido Bezzola, su I « *Frammenti di sermoni* » *di Ugo Foscolo* (in *Paideia*, di novembre-dicembre '49) per ammonirmi a esaminare attentamente alcune questioni foscoliane prima di presentare le due parti dell'antologia commentata di cui sopra! Così il tempo è passato di settimana in settimana, e i due volumi son rimasti sul tavolo quasi come il documento d'un dono a cui non è seguito da parte mia nemmeno un cenno di ringraziamento: voglio dire, aggiungo, per avermi riofferto l'occasione di leggere o rileggere alcune pagine del Foscolo. Ma come fare? Durante il conflitto bellico — un po' per invito degli editori, un po' per natia voglia — misi fuori il cosiddetto *Gazzettino del bel mondo*, l'*Ortis* (con molte pagine unite come documento) e la versione del *Viaggio sentimentale*, tutti testi più o meno provvisori: e se torno su di essi devo fare tante e tante chiose e correzioni ai miei vecchi lavori da non smetterla più. E non so che utilità ci sia a ributtare i propri cenci per aria. Questo sia detto per il Foscolo artista. In merito al critico, tanti e tanti spiragli si aprirebbero oggi — per certe questioni — per i nuovi studi del Vincent in merito allo Homhouse e al Byron, e il discorso uscirebbe dai limiti d'una recensione.

Ma intanto son contento che il lettore mi abbia dato una mano (come speravo), continuando a leggere la presente segnalazione libraria e ritenendo il nome del curatore e quello della Casa editrice, oltre che quelli della collezione e del suo direttore; e perciò per non frodarlo del tutto, dopo avergli propinato a tradimento un annuncio così scarno, voglio permettermi di stendere alcuni « pensierini » in onore del Foscolo. (E son così semplici che nemmeno vado a capo). Ogniqualvolta mi son occupato di cose foscoliane ho proprio sentito aleggiare in me una pace, una serena accettazione della vita quale vedo soprattutto risplendere nelle *Grazie*. Mi sembra che il mio Foscolo — più che al Canova — sia vicino al Keats e allo Chénier. E penso al Foscolo quando mi trovo in qualche villa sui laghi o nella solitudine di certi luoghi pavesi. Anche in Santa Croce non mi riesce di sentire profondamente quell'altro — il più vero e complesso — Foscolo, l'autore dei *Sepolcri*, se proprio si vuole dal carme far astrazione dell'amore della bellezza pura e dall'incanto della contemplazione poetica. Con una gioia che veniva dall'impiegare le ore del mattino, nell'archivio di Stato di Milano, ho potuto riscontrare in questi anni lettere autografe e documenti per dar una mano a nuove scrupolose indagini di Plinio Carli per la raccolta dell'*Epistolario* (e se ne veda il primo volume, con le lettere dall'ottobre 1794 al giugno 1804, naturalmente in edizione Le Monnier, 1949) Sempre per la stessa incombenza ho consultato giornali cisalpini nella tranquilla sala di lettura dell'Ambrosiana e poi collazionato le lettere al principe di Belgioioso per concessione del marchese Annibale Brivio nella sua casa di via dei Bigli, dimora da cui il Cattaneo aveva diretto l'insurrezione del '48! Mattini tranquilli, quasi idillici, che mi tornano alla memoria ogni qualvolta mi capita di trovare un appiglio alla fantasticheria. E potess'io essere ancora sull'alto di qualche poggio di Brinza tra ville signorili e porticati splendenti di fiori e di statue, quasi come se da un alto filare d'alberi si dovesse d'un tratto profilare la sagoma di Didimo Chierico .....

Ma il più bel ricordo foscoliano — quello che in me adolescente ha certo dato incoscia origine al « mito » del Foscolo neoclassico — è quello d'un pomeriggio d'aprile al cimitero di Chiswidk, tra la gran pietra del sepolcro lucente al sole e il lento passaggio d'un gregge di pecore: tra il Tamigi e il verde del prato .....

Carlo Cordié

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

SCUOLA E CULTURA ITALIANA ALL'ESTERO

Premetto subito che intendo limitarmi, in questo sommario esame di problemi riguardanti la nostra scuola e la nostra cultura all'estero, all'America Latina, dove ho avuto occasione di visitare, in questi giorni, istituzioni scolastiche e culturali di alcuni paesi (Argentina, Brasile, Uruguay) sia locali che nostre: e si tratta di osservazioni semplici, quali possono essere fatte da chi non vuole di proposito affrontare questioni più gravi e intende solo dar conto di uno stato di fatto la cui conoscenza potrà certo riuscire molto utile ai nostri compatrioti italiani.

In Italia si parla dell'America Latina come di uno dei paesi verso cui il nostro flusso migratorio e le nostre attività commerciali e di traffico potranno essere intensificate: io non posso certo, in poche righe, illustrare quali siano le possibilità effettive di lavoro, di sviluppo delle nostre relazioni commerciali, di intensificazione dei traffici anche perchè di proposito voglio limitarmi come ho già detto agli aspetti culturali. Devo subito confessare che, in un continente dove gli italiani d'origine costituiscono una massa enorme (in Uruguay, ad esempio, sono il 40% della popolazione; in Argentina ancora più; in Brasile intere città e quasi interi stati come quello di San Paolo sono costituiti da oriundi italiani) le istituzioni culturali e scolastiche sono in numero assai inferiore a quanto si potrebbe pensare. In tutta l'America Latina noi avevamo fino al 1940 tre scuole organizzate; intendo dire scuole funzionanti con un corso completo di istruzione primaria e secondaria: una a Lima, che solo da pochi mesi e dopo molteplici difficoltà, è stata riaperta; una a Montevideo, della quale parlerò fra breve; ed una a San Paolo che, dopo vicissitudini di vario genere, è tuttora chiusa e, difficilmente, riprenderà la sua attività.

A Montevideo c'è quindi praticamente, l'unica scuola italiana efficente dell'America Latina. Ed è un magnifico istituto con circa 500 alunni fra scuole primarie e secondarie, autorizzato a rilasciare titoli di studio con valore legale. In questa scuola il corpo insegnante inviato dall'Italia è costituito da un preside, un professore di scuola secondaria, un maestro: personale di una esiguità numerica evidente, solo che si pensi, ad esempio, che il liceo francese locale ha una « missione culturale » (come si chiama il corpo insegnante inviato dalla madre patria) di quindici persone, per un complesso di alunni numericamente inferiore.

Il liceo francese è inoltre basato sulla duplicità degli studi: gli alunni cioè seguono i corsi per conseguire i titoli locali e contemporaneamente si preparano all'esame di baccalaureato di tipo francese; il nostro Liceo non è organizzato in modo da assumere una struttura e una fisionomia analoga, come sarebbe nelle intenzioni e nei desideri dei suoi dirigenti e dei suoi organizzatori: i mezzi economici di cui dispone sono infatti limitatissimi ed in questi ultimi anni fu la stessa comunità italiana locale che sostenne in gran parte le spese necessarie per non chiudere la preziosa istituzione.

Organizzare una scuola italiana in questi paesi dell'America Latina, non è sempre possibile: in Argentina, ad esempio, la legge lo vieta esplicitamente, come vieta determinate attività culturali che non siano organizzate in conformità con le restrittive disposizioni locali: l'organizzazione di una scuola inoltre è costosa, perchè presuppone un corpo docente, un edificio, un arredamento completo e dignitoso: però i vantaggi che essa può portare sono enormi, perchè vi si forma una classe di persone (che entreranno in gran parte nei quadri dirigenti) legata alla nostra cultura, spiritualmente vicina alla nostra tradizione e ai nostri ideali: sì che queste scuole, pur rimanendo nel più fedele e vivo lealismo verso gli ideali e le aspirazioni nazionali e restando legate alla cultura dei singoli paesi, consentono d'altra parte, di avvicinare fra loro due mondi e due culture integrantisi: tanto più che una di esse in genere, e precisamente l'italiana, risale direttamente alle origini stesse della famiglia: l'opportunità di questo abbinamento delle due culture la hanno ottimamente intesa, ad esempio, i francesi la cui cultura esercita un'attrazione notevole, che io credo in gran parte potrebbe essere controbilanciata dalla nostra, se vi fosse una corrispondente organizzazione: non bisogna infatti dimenticare che la nostra « conquista culturale » può essere facilitata dalla diffusione stessa della lingua nostra e dal grande numero di oriundi italiani che desiderebbero non lasciar cadere i legami col loro paese di origine.

A proposito di questi italiani c'è un secondo e non meno importante problema, quello dell'assistenza linguistica e culturale alle categorie popolari. Il cittadino italiano che è emigrato in questi paesi appartiene in generale a ceti poveri: non aveva cultura, spesso sapeva appena vergare il suo nome; venuto qui e accasatosi ha perduto completamente l'uso e la conoscenza della madre lingua. Visitando le scuole dell'America Latina ho constatato come una percentuale notevolissima di alunni, fino a 14-15 su 30, appartenesse a famiglie di origine italiana, qui trasferita da una o più generazioni: ebbene la generazione nata qui non conosce assolutamente l'italiano, parlato in famiglia solo dal padre o dalla madre, e spesso non fa neppure il nome del paese di origine. Ora io credo che un piano di diffusione e di penetrazione della nostra cultura non debba trascurare di pensare a questi nostri antichi connazionali, onde mantenere i legami con loro, diffondere l'uso della nostra lingua (in tutta Montevideo non mi è capitato di vedere esposto un libro italiano... con una popolazione per il 40% di origine nostrana!) che, si noti bene è la strada maestra per l'acquisto dei nostri prodotti, per la conoscenza delle nostre industrie: sì che la diffusione linguistica e culturale diviene automaticamente un antefatto della competizione commerciale. L'attività culturale è forse uno dei mezzi essenziali per la conquista di un mercato.

Invece non si vede nell'America Latina un coerente piano di sviluppo di una attività linguistico-culturale in questo senso. Mi si dice che v'è la Dante Alighieri: io sono ammiratore, nè potrei non esserlo come uomo di scuola e come italiano, della nobile istituzione. Però credo anche che sia ormai passato il tempo della cultura a base di « Lecturae Dantis » o di belle conferenze o di corsi sulla storia dell'arte. In un'epoca come l'attuale, di masse, in cui il cittadino di Montevideo o di Rio o di Buenos Aires trova sul suo cammino migliaia di *réclames* luminose e colorate della Coca-Cola, in cui lo colpisce lo spettacolo di grandiose scritte pubblicitarie, di esposizioni, di proiezioni gratuite, pensare a pochi uomini colti che ascoltano un canto di Dante o leggono Ariosto e Petrarca, dà veramente il senso di un mondo remoto; non è certo con questi mezzi che si vince la battaglia, che si controbilanciano le influenze culturali e... commerciali francesi, inglesi, americane. Credo quindi che bisognerebbe avere qui, in questi paesi, attrezzatissimi centri di attività culturali, con personale preparato (insegnanti elementari soprattutto); che questi centri dovrebbero avere libri, soprattutto illustranti il nostro paese, e films, documentari, proiezioni: centri insomma che siano attrezzati modernamente e modernamente lavorino: o pensiamo ancora di far la guerra col fucile « 91 » nell'epoca della bomba atomica?

Io ho accennato al problema della diffusione culturale nelle classi medie e popolari, che credo fondamentale: perchè noi, dell'America Latina abbiamo un'idea stereotipa, basata sulla conoscenza sommaria delle grandi città, dove esistono collettività, gruppi di italiani intellettuali, colti, con il loro orizzonte un po' ristretto, con le loro piccole o grandi rivalità e ambizioni: ma provatevi un po' ad andare nella zona interna dell'Argentina o del Brasile, dove gli italiani sono migliaia, dove la voce del nostro Paese non arriva mai se non in qualche lettera dei parenti e vedrete uno spettacolo commovente. Ho visto personalmente occhi lucidi e sguardi commossi quando io, tra i vari delegati dell'U.N.E.S.C.O., portavo il saluto dell'Italia in qualche paese sperduto dell'interno; sguardi, parole, silenzi, che non si possono dimenticare facilmente, di gente che, italiana, sapeva appena pronunziare il nome di Italia ed esprimere la sua commozione con una sola parola.

E' necessario non perdere questa gente, mantenere contatti, ravvivare i legami: dobbiamo fare una politica culturale di popolo, di masse.

Il tempo della cultura di « élites » è superato: oggi queste popolazioni sono emancipate, hanno i loro sindacati, vivono e partecipano intensamente alla vita politica: oggi esse sono in grado di accogliere una attività culturale dedicata esclusivamente a loro, superando la vecchia concezione della cultura accademica o intellettualistica. Osservo ad esempio quanto potremmo fare noi, per la nostra lingua, con la semplice istituzione di giardini d'infanzia Montessoriani: il nome di Maria Montessori in questi paesi è conosciuto e venerato come pochi: a Montevideo nella scuola normale, solo giorni fa, ebbi occasione di assistere ad un omaggio ideale fatto all'educatrice italiana, in occasione del suo ottantesimo anno: eppure in tutta l'America Latina noi non abbiamo organizzato una scuola materna Montessoriana: ed io credo che la scuola materna potrebbe costituire un mezzo di diffusione culturale, o meglio di anticipazione e penetrazione culturale, quale pochi altri: cento bimbi di scuola materna sono cento famiglie che si ricollegano alla lingua e alla cultura italiana. Io so che coloro che dirigono l'ufficio di scuole e delle relazioni con l'estero sono uomini di buona volontà: so che l'eterno problema, in Italia, è il Ministero del Tesoro, so che la ragioneria dei ferrei custodi dei nostri magri bilanci è assai più determinante dei nostri entusiasmi e delle nostre convinzioni. Ma vogliamo proprio con la politica della lesina, evitare di gettare un seme che potrebbe fruttare domani, anche ai fini strettamente economici, assai più del dantesco « sette e cinque per dieci »?

Giovanni Gozzer

Anna Maria Pierangeli, la giovane interprete di « Domani è troppo tardi »

La Pierangeli e Laurini in una suggestiva scena di « Domani è troppo tardi » - Il film di Moguy pone in termini perentori, eppur delicati, il grosso problema dell'educazione sessuale dei giovani

★ PRETESTI ★

Il compito dell'U.N.E.S.C.O. è di un peso immane. Si pensi solo che verso il palazzone dell'Avenue Kléber di Parigi convergono le attività educazionali di base (istruzione primaria) di educazione popolare, di cultura scientifica (collaborazione, informazione, diffusione) di attività artistica: per non parlare del settore relativo alle informazioni culturali e agli scambi di persone, e dei numerosissimi Comitati, di ogni ordine e tipo di questioni e di problemi, che vanno dalla assistenza all'infanzia abbandonata all'educazione speciale, ai cantieri di lavoro, ai clubs per la comprensione internazionale. Tutta questa immensa attività, ci chiediamo noi latini, bisognosi di sintesi e di coordinazione, a che cosa risponde, su quali principi si basa, quale ne è lo spirito informatore? Huxley, il Direttore che precedette Torres Bodet, lanciò lo slogan della « filosofia dell'U.N.E.S.C.O. » per cui la associazione internazionale, l'espressione culturale dell'O.N.U. avrebbe avuto un suo nuovo messaggio, un suo moderno vangelo. Della filosofia dell'U.N.E.S.C.O., per ovvie ragioni, si è parlato e si parla sempre meno; ma c'è oggi in realtà, all'infuori di questo ammasso enorme di attività, un motivo che incentri su di sè lo spirito e l'azione dello U.N.E.S.C.O.? Alcuni sembrano trovarlo nello sforzo di creare un terreno propizio alla comprensione internazionale, basato sull'educazione, sulla scienza e sulla cultura: e sarebbe certamente una formula buona che si collegherebbe idealmente all'ufficio della cooperazione intellettuale che fu già costituito al tempo della vecchia società delle Nazioni. Però è certo che l'U.N.E.S.C.O. si è lanciata, nei suoi obiettivi molto più in là ed ha fatto balenare la possibilità di una specie di terra promessa che gli uomini dell'E.S.C. (educazione, scienza, cultura) avrebbero realizzato. Ma il piano evidentemente non era commisurato alle dimensioni dello sforzo che si richiedeva in realtà: sì che ora, dopo cinque anni di vita, un esame critico spassionato rivela errori, incertezze, deviazioni, soste e perplessità anche a coloro che sono sinceramente convinti del valore e dell'importanza dell'istituzione. Verso la quale per ovvie ragioni, hanno gravitato uomini di tendenze diverse, tentando spesso piani avventurosi (era il caso ad esempio che una associazione internazionale come questa, trattasse il problema delle comunità di fanciulli in maniera così unilaterale?); spesso i paesi in seno agli uffici organizzati della U.N.E.S.C.O. erano rappresentati da persone che non rappresentano e talvolta non conoscono i loro stessi paesi: e questo contribuisce a creare e a dar corpo ad elementi deformanti; infine non bisogna dimenticare che un organismo internazionale non deve tanto « fare » di sua iniziativa, elaborare i piani che a lungo andare nessuno attua, sì piuttosto costituire un prezioso « punto d'incontro » fra coloro che rappresentano i diversi paesi. Cinque anni di esperienza non sono pochi: il bilancio, tutto sommato, non è negativo, anche se molte voci di esso è opportuno che siano modificate.

•

Tra americani e latini c'è, in fatto di metodi educativi e di organizzazione scolastica, un abisso: quanto gli americani sono minuziosi, esatti, pedanti, tanto i latini sono individualisti, improvvisatori, disorganici. Ne viene un curioso ed interessante contrasto. La così detta « educazione nuova » nata e diffusasi nei paesi anglosassoni e affermantesi come la rivoluzione copernicana della pedagogia è partita dai diritti e dalla « libertà del fanciullo », contro la tradizionale pedagogia della passività e dell'imperio, della inibizione, la pedagogia della cattedra insomma. La scuola, si dice, deve ruotare attorno al fanciullo: attività libere, lavoro a squadre, lezioni spontanee; benissimo. Se non chè, per quella mania che hanno gli americani di ordinare, di catalogare, di incasellare, di procedere per a) b) c) d), tutta questa scuola è talmente oberata di formule, di piani, di suggerimenti, di elencazioni che il maestro finisce per essere prigioniero dentro tutto questo cumulo di cose e di attività; e per accettarlo con lo stesso dogmatico rispetto con cui accetterebbe un manuale di ingegneria o di elettrotecnica. La « tecnica » ha cioè talmente sopraffatto la libertà didattica che sotto molti rispetti la più tradizionale delle nostre scuole sembra assai più libera della più moderna e libertaria fra le scuole americane. Nelle quali in effetti si fanno molte cose: si danza, si fa la cucina, si lavano i piatti, si recita, si studia, si ricostruiscono le capanne degli indiani: ma il ragazzo è sempre « prigioniero » di una circolazione, come la macchina sulle strade di New York; non ha mai un minuto per sè, non si ferma un istante, non si ribella: e se non studia c'è pronto il medico, lo psicologo, lo psicanalista per trovare deficienze, turbe, complessi, difficoltà. Morale: non ha neppure la libertà di essere un ragazzo discolo.

Avicenna

NOTIZIARIO

E' bandito un concorso per le borse di studio offerte dal British Council a giovani studiosi italiani che intendono compiere studi di perfezionamento in Gran Bretagna durante l'anno accademico 1951-1952. Le borse di studio da assegnarsi saranno almeno 12, e ad esse potranno aggiungersi alcune borse minori per un soggiorno in Gran Bretagna di durata non eccedente 6 mesi. Il concorso è inteso specialmente per uomini e donne che abbiano già conseguito la laurea o altro titolo equivalente. Sarà data preferenza ai candidati tra i 25 e i 35 anni di età.

Tali borse avranno, normalmente, la durata di un anno accademico di dieci mesi (dal 1° ottobre al 31 luglio) e dovranno coprire tutte le spese inerenti al mantenimento ed agli studi dei borsisti. Saranno prese in considerazione solo le domande di quei candidati che abbiano una conoscenza completa della lingua inglese.

Per informazioni rivolgersi al Ministero Affari esteri, Servizio Borse di studio.

● E' aperto un concorso per titoli per l'assegnazione di 8 borse di studio per la Spagna, valevoli per l'anno accademico 1950-51.

Le borse di studio, della durata di sei mesi, a partire dal 1° gennaio 1951, e dell'importo di pesetas 9000 ciascuna, da corrispondersi in rate mensili anticipate di pesetas 1500, sono riservate ad artisti, diplomati o no, e a laureati italiani di qualsiasi facoltà — i quali abbiano conseguita la laurea non anteriormente all'anno 1939-40.

Le borse di studio saranno assegnate — con giudizio insindacabile — dall'apposita Commissione giudicatrice italo-spagnola, la quale si riserva il diritto, qualora lo ritenga opportuno, di suddividere una o più borse fra più candidati.

Saranno esclusi dal concorso quei laureati che abbiano ottenuta la laurea con una votazione inferiore a 99/100, o meno che non abbiano meriti speciali nel campo culturale o pubblicazioni importanti.

Le domande in carta da bollo da L. 32, corredata da tutti gli elementi sotto indicati, dovranno pervenire al Ministero degli Affari Esteri - D.G.R.C. - Piazza Firenze, 27 - Roma, entro il 15 dicembre p. v.

● In questi ultimi tempi più di un editore ha dato posto nelle proprie collezioni alle opere di Nietzsche: la più recente in Italia è stata la pubblicazione di « Ecce homo » nella traduzione di Sergio Romagnoli. Sono pure apparsi, in vari Paesi, numerosi studi sul pensiero nietzschiano.

● Presso l'editore Vallecchi sono in corso di stampa le seguenti opere: « Autobiografia spirituale » di Nicola Berdaieff; « Duccio » di Cesare Brandi: « Sei sorelle - Gente di Conoscenza » di Bruno Cicognani; « Accettazione della notte » di Ugo Facolo; « Maledetti toscani » di Curzio Malaparte; « Le pazzie del poeta » di Giovanni Papini e « La Mariposa » di G. G. Napolitano.

Guglielmone
Biscotti

FONDERIE
A. NECCHI & A. CAMPIGLIO
SOCIETÀ PER AZIONI
PAVIA
RADIATORI E CALDAIE PER RISCALDAMENTO TUBI E RACCORDI PER SCARICHI E FOGNATURE VASCHE DA BAGNO ED ALTRI ARTICOLI IGIENICI DI GHISA SMALTATA STUFE, CUCINE E FORNELLI DI OGNI TIPO ARTICOLI VARI PER L'AGRICOLTURA, PER L'EDILIZIA E PER USI CASALINGHI FUSIONI DI GHISA PER MACCHINE INDUSTRIALI ELETTRICHE, ECC.

STARE AL MONDO

L'uomo ripensa al fanciullo che era; al giovinetto d'un tempo. Si domanda: « Chi sono io? ». E rievoca gli anni lontani, i propositi audaci, i sogni sognati, i tanti uomini incontrati, i dolori sofferti, le amenità che lo fecero sorridere.

Poi, desiderò d'abbandonare la città, di ritirarsi in campagna; di rifuggire dalla gente e dai soliti discorsi; di ascoltare solo se stesso. Bello sarebbe non curarsi più di nulla, nè di nessuno: non di problemi nè di conoscenti; ma ritrovarsi in segreto, in pace, ciascuno col suo vero « io ».

Dice così, fra sè e sè, il giovinetto d'un tempo; ma si accorge che, se pervenisse ad un tale ritiro, allora si metterebbe certo fuori dal mondo. « Ora, invece, per lui come per gli altri, si tratta di stare al mondo: inchiodato a questa croce ».

E' la conclusione d'un recente libro di Luigi M. Personè. Singolare, attraente viaggio attraverso il tempo, in ventotto capitoli che sembrano confidenze. Libro suggestivo, non dei consueti. E' una rievocazione di avvenimenti e persone che furono? E' una specie di diario sentimentale? Una raccolta di confessioni proprie od altrui? Una galleria di tipi conosciuti, di belli spiriti o d'anime rare incontrati nella vita? Forse tutte queste cose insieme; senza essere proprio nè una storia nè un diario nè una serie di ritratti. Ma c'è, dentro, l'arte di uno scrittore. E su questo vorrei soffermarmi.

L'opera è intitolata: « Stare al mondo » (Vallecchi, Firenze). Ciò che è detto più sopra dà la chiave del titolo e degli argomenti. Questo nuovo libro del narratore — salentino per nascita, fiorentino di gusti, di dimora e d'elezione — si ricollega ad un altro dello stesso autore, ai « Paesi come uomini »; ma c'è qui un'esperienza più approfondita, un gusto più maturo, uno stile più agile. Nei « Paesi » l'emozione poetica era scoperta. Qui è contenuta dalla virile maturità di chi, placato con la vita, rivive ciò che ha intuito e sofferto, fantasticato e goduto, quasi oggettivamente. Domina commozioni e ricordi con la rasserenata indulgenza d'uno che ha imparato a « stare al mondo ».

Passano in queste pagine fatti e personaggi, ricordi e sensazioni, fantasie e realtà. Quanto è accaduto o poteva accadere allo scrittore è ripensato talvolta liricamente; tal'altra col sereno sorriso di chi sa come vanno le cose del mondo, le passioni degli uomini, e le loro ansie, spesso inutili. Le brame più impazienti? Insodisfatte. Le speranze più ardenti? Deluse.

Sotto la superficie amara o poetica o patetica del racconto, pur fra qualche lacrima di rimpianto, c'è una vena d'ironia, sale del racconto. Vena sottile, ma d'effetto. S'irride agli sforzi dell'omuncolo che vorrebbe adergersi a superuomo, a semidio. Tra le righe s'avverte l'antico ammonimento agli umani di « star contenti al *quia* ».

Personè non lo dice, lo fa sentire: attraverso la scoperta di sé medesimo e degli altri; attraverso un umorismo che non contradice la pittura, ma le dà, anzi, spicco e rilievo. Quest'ironia rivela un lato originale, una caratteristica molla interiore nello spirito dell'autore. Ricorda certi scrittori anglosassoni nei quali il *humour* non distrugge, ma accentua, se mai, il patetico dei personaggi.

Una gita in campagna fra colleghi d'ufficio — promossa da una graziosa impiegata che è l'unica persona giovane, fresca, viva del sinedrio — rivela come anche nei cuori più logori, negli uomini più delusi, nei vecchi *routiniers* più sbiaditi, la vista d'un cielo azzurro fra il verde, d'una siepe fiorita, d'un frutteto, d'una donna vibrante possano risvegliare illusioni perdute e follie dimenticate.

Anche quella gente fallita e incartapecorita è suscettibile di « ritornare bambina». E se l'incanto durerà solo qualche ora, che importa? Era necessario che l'anima si aprisse una volta dinanzi alla festa della natura perchè si potesse misurare l'abisso in cui sono cadute tante povere esistenze rinunciatarie.

Nel suggerire tali motivi, e renderli quasi musicali, Personè è efficacissimo. Più i suoi grotteschi sono caricaturali, maggiore è l'amarezza che suscita in noi il conflitto fra le passate illusioni e le delusioni presenti. Allora, la umanità dei personaggi appare fresca e nuda, come rivelata dal « di dentro ».

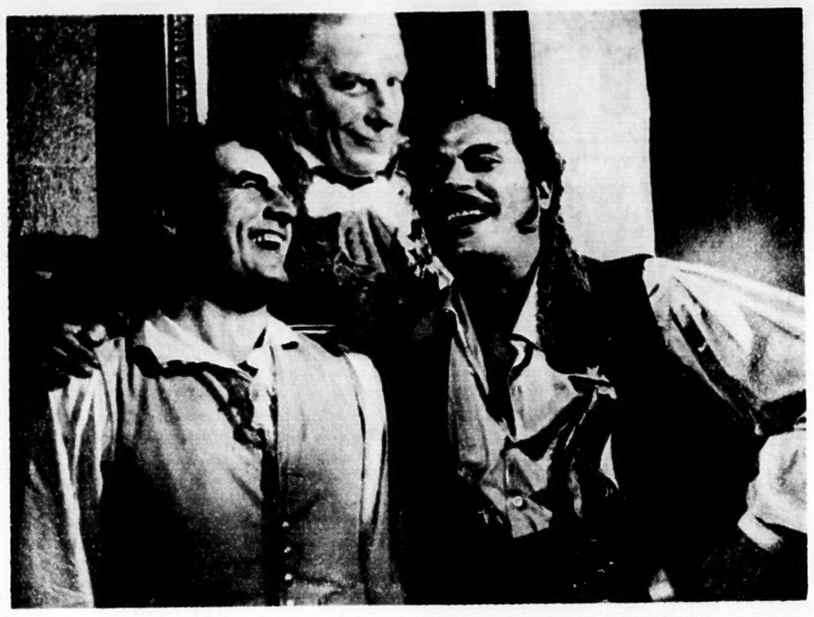
Chi fece raccolta, dieci anni fa, di « belle statuine », era ben preparato al compito di fornirci una trentina di capitoli nei quali ritratti e ricordi, sorrisi e lacrime, fossero commisti in espressiva unità, sotto lo stile iscaltrito di chi conosce bene i suoi polli, cioè i suoi simili.

Nonostante irrisioni e derisioni, qualche massacro e molto umorismo, « Stare al mondo » non è, come parrebbe dall'avvio, un libro scettico, a conclusioni negative. Tutt'altro. E' anzi, un'opera di comprensione, d'indulgenza, di fede. Appunto perchè gli uomini sono così disgraziati da vivere un'esistenza diametralmente opposta a quella che avevano vagheggiato, proprio per questo hanno da essere meglio capiti e compatiti. Chi vuole stare al mondo deve farsi una chiara ragione della distanza che esiste tra fantasia e realtà; fra gli aneliti d'una balda giovinezza e l'accettazione paziente di un'esistenza modesta.

L'importante è che ogni vita sia solidale con la vita. E sappia cogliere in silenzio il dolce miele della saggezza, intendere la poesia delle cose umili, coltivare con serenità e fiducia gli affetti semplici. I più semplici sono i più duraturi. Non tutti gli esseri possono esser destinati alla gloria. Pochi, i vittoriosi.

Ve ne sono invece di quelli, come Giuli, ai quali basta esser l'angiolo custode d'una famiglia, d'un focolare, d'un innocente; o come la « zia Cosima », pronta a consacrarsi idealmente, come una vestale alla fiamma perpetua, alla felicità e al benessere d'un uomo amato, anche se indegno. Tali creature nulla chiedono al destino se non d'alimentare la fievole luce della loro piccola lampada. E, nel rievocarle, Luigi Personè sa il fatto suo.

Maffio Maffii



Amedeo Nazzari e Jean Chevorier in « Eroi e briganti » di Mario Soldati

OSSERVAZIONI CRITICHE
SULLA XXV BIENNALE

(*continuazione della pag.* 4)

francesi, sin dal 1927 (vedi la rivista « Amour de l'art ») svelavano le ciurmadorate di costui consistenti in semiplagi od in eccessive aderenze della sua arte ai modelli esistenti nei messicani musei d'arte locale arcaica. Non bisogna dimenticare che Tamajo s'è educato a Parigi, ai metodi, rubacchiatori, di Picasso. Viceversa, alla Biennale sono state esposte le sue sesquipedelerie senza che alcuno si avvedesse che, in tempi da rèclame tipo lucido da scarpe, tele di quattro metri per tre servono soltanto per stordire il grosso pubblico. Dicasi l'istesso anche di Matisse, che è ottimo nelle dimensioni (medie) delle sue belle « Odalische »; ma che quando supera le medie proporzioni diventa un decoratore affrettato da halle d'albergo. Ed in quanto al cattivo gusto delle eccessive dimensioni, di tale cattivo gusto han fatto sfoggio inutile anche i nostri Mafai, i nostri Guttuso, esprimendo in vasti metri quadrati le loro illustrazioni da Domenica del Corriere; Levi compreso, mediocre pittore.

Sono un antidimensionisesquipellaleggianti ed a tutte le Biennali sesquipedalone preferirò sempre il « San Gerolamo » di Piero della Francesca (Galleria dell'Accademia) opera che, ad occhio e croce, misurata a memoria, sarà, sì e no, di trenta centimetri per quaranta. Essere gelosi della materia vuol dire non ridurre la pittura ad una fisica fatica di scale a libretto. Quel che si può esprimere con un metro di tela perchè esprimerlo mediante dieci metri?

E dove ficcare — ad Esposizione chiusa — le tele, sesquipedalone, della XXV Biennale? Invece, democrazia vuole che ogni creatura, figlia d'Iddio, possieda, nella propria casa, non già l'ingrandimento fotografico del nonno falegname o barbiere, ma una piccola acquaforte oppure un quadro di medie dimensioni, ma d'intenso contenuto. Depone male il truffaldino sesquipedaleggiare. E' rèclame da lucido da scarpe. La XXV ha presentato, in molte sale, in troppe sale, della artistica demagogia a base di vasti metri quadrati di tela sprecata.

Caro Pallucchini, lei ha faticato tanto: caro Conte Zorzi, e lei anche. Non si disconosce il merito delle vostre fatiche. Ciò sarebbe da ingrati. Ma si doveva lavorare in un altro senso: non a stordire il pubblico, sibbene ad educarlo a considerare in profondità, anzichè in dimensioni. Inoltre non si debbono recitare le commedie del predisporre i premi a favore di artisti membri, oppure amici, delle Commissioni.

Inoltre, la Biennale deve smetterla con le retrospettive. Le retrospettive costituiscono quei giochetti per cui i francesi son passati in primo piano con i loro stravecchi Bonnard, i loro stravecchi Utrillo, i loro Fauves ecc. Ma se i francesi non si fossero salvati con opere da Museo, se si fosse visto a qual punto di decadenza oggi giace la pittura dei giovani francesi, allora i trenta artisti italiani, che si sarebbero potuti esporre, avrebbero per lo meno tenuto testa ai pittori che han dipinto quadri settant'anni or sono, anzichè dipingerli dal 1948 al 1950.

Infatti, la XXV più che non essere stata una equa dimostrazione di quanto gli artisti di tutto il mondo han parallelamente prodotto negli ultimi due anni, è apparsa quale un museo, di opere straniere, vecchie di cinquant'anni or sono. Si è dato, inoltre, eccessivo posto a ciurmadorate quali quelle delle sculture, o ciottoli; chè, d'eguali, ne sono piene le rive dei fiumi.

Luigi Bartolini

P. S. — Invitiamo inoltre la Segreteria amministrativa a fare come si faceva al tempo d'una volta, quando c'era Bazzoni; allora si compilava una relazione a stampa riguardante le vendite effettuate, e l'attivo e l'origine dei proventi, ed il passivo. E' stato comunicato ai giornali che sono state effettuate vendite per trenta milioni. Ma nei trenta milioni sono comprese, o no le somme da privati messe in palio per i premi? Dubitiamo che gli acquisti dei privati siano stati ben pochi!

L'ASINO VOLA

(*continuazione della pag.* 1)

di un'attività: ma è certo un'attività quella che provoca una passività, come i conti del bibliofilo o quelli del padre di famiglia all'inizio dell'anno scolastico possono facilmente attestare.

Lasciando da parte lo scherzo, vogliamo rilevare che il segno linguistico è un simbolo vivente, aperto nella sua funzionalità al giuoco della fantasia non meno che alle fredde leggi della ragione. Esso è portatore di un significato, che si forma e si rinnova, si plasma e si ravviva, a seconda del vigore e della ricchezza del contenuto di coscienza che vi si traduce e della virtuosità tecnica del parlante. Tale interiore vitalità è estranea al simbolo matematico, che necessariamente rappresenta un valore dato, in una maniera di gran lunga più rigida e uniforme.

Non siamo in grado di avere una opinione circa i vantaggi che possono derivare alla precisione scientifica da un più stretto legame fra struttura linguistica e simbolismo matematico. Scongiuriamo, comunque, i logicisti di permettere, a chi non ha interesse di conoscere la realtà nelle sue traduzioni numeriche e preferisce viverla come gli pare, di rimanere fedele al mezzo linguistico, il quale se non altro consente di trascenderla, assecondando il giuoco della fantasia. Sia lecito ad ognuno di poter dire che l'asino vola; e se poi a qualcuno è di conforto il credere che la cosa stia veramente così, si lasci correre: non sarà certo nè la prima nè l'ultima delle finzioni verbali, alle quali si crede perchè piace o fa comodo.

Antonino Pagliaro

RUSSIA E EUROPA

Da qualche anno a questa parte, studiosi e specialisti hanno sollevato agli onori della problematica storica, con studi più o meno approfonditi e originali, fatti su fonti dirette o di seconda mano, il problema dei rapporti spirituali e culturali prima che politici fra la Russia e l'Europa. L'interesse politico contingente ha fatto spesso velo, in molti, ad una serena valutazione del passato, ma nel complesso quella che un tempo veniva definita come la sfinge spirituale russa ha adesso ben pochi misteri. Tuttavia, ancora e sempre, forse perchè siamo in tempi di crisi fra i più aspri nei rapporti fra la Russia e l'Europa; forse perchè si fa fatica a comprendere certi punti di vista e stati d'animo e mentalità del tutto particolari si sente il bisogno di rifarsi al passato, di ricercare in esso la radice o la spiegazione — psicologica e storica — di certi atteggiamenti, soprattutto spirituali, presenti. Fra questi studiosi, chi non indulge certamente al facile vezzo di interpretare la storia attraverso il prisma del presente nella sua polemica politica ed ideologica è certamente Alexander von Schelting che in uno studio fondamentale, documentatissimo e insieme suggestivo per le illuminazioni che reca su tutto il pensiero russo della prima metà dell'Ottocento (*Russland und Europa im russischen Geschichtsdenkens*, A. Francke Verlag, pagg. 404, fr. 22,50), ha portato un contributo notevole e dobbiamo dire completo sul dibattuto problema dei rapporti fra la Russia e l'Europa sino alla guerra di Crimea o poco oltre.

Non si tratta, per il von Schelting, si badi bene, di delineare i rapporti fra il pensiero storico russo e quello analogo europeo; ma, tenuto fermo, come termine di paragone l'Europa, quel tipo cioè di civiltà, quell'insieme di costumanze che vengono definite comunemente come europee, considerare invece come l'intelligenza russa veda, al confronto il proprio paese.

Cosa siamo noi, in meglio o in peggio, rispetto agli europei, quale « missione » — secondo il clima romantico dell'epoca — la storia ci ha affidato? E la nostra religione, mistica e contemplativa e che non vuole aver nulla a che fare con la vita sociale come si pone a confronto col cattolicesimo romano? Siamo noi Asia od Europa o qualcosa dell'uno o dell'altro insieme, con una nostra particolarità storica? E il nostro passato va respinto come elemento che ha ritardato il nostro accostamento e inserimento nella « vera civiltà » quella europea, oppure va elevato sugli altari come espressione più alta di civile progresso, rispetto ad una Europa razionalista e materialista? Queste ed altre ancora sono le domande che ricorrono nei salotti di Pietroburgo e di Mosca, fra i cenacoli letterari, all'indomani della corsa in occidente dietro le armate napoleoniche in ritirata. Non è questo, naturalmente, il primo contatto con l'Occidente, ma certo è il più fecondo, quello che più ha messo in moto fermenti, idee, esigenze spirituali in una intelligenza sino allora torbida, uscita, autoritariamente dall'alto, in conseguenza delle riforme di Pietro il Grande.

In fondo, il problema anche spirituale Russia-Europa si pone in termini moderni proprio con Pietro il Grande, dal momento cioè in cui la Russia prende coscienza di dover apprendere il meccanismo politico, economico, tecnico dell'Europa, allo scopo di potersi opporre ai tentativi di espansione di quest'ultima, fossero essi rappresentati dai cavalieri teutonici, molto lontano, o più recentemente dai polacchi. Per questo avremmo preferito che lo Schelting, uscendo un poco dal puro pensiero storico, ci avesse riportato alle condizioni ambientali in cui, con Pietro, ebbero a formarsi i predecessori di coloro che, occidentalisti o slavofili, anarchici e nichilisti, nel secolo scorso furono tormentati dal grosso problema, dal momento in cui, respinti i fermenti democratico-giacobini della Rivoluzione francese, piegato Napoleone, la sua ritirata aveva attirato i giovani sin nel cuore o nel cervello dell'Europa colta, in quella Parigi da dove erano partiti i « lumi », il razionalismo, la filosofia di moda, le mode letterarie e artistiche. Il tuffo dalla piatta e ferma società intellettuale russa nella fervida e tumultuosa vita della Germania romantica o della Francia napoleonica non poteva non condurre a dei confronti nel presente, a dei ripensamenti del passato e ad affacciare prospettive nuove per il futuro. Vi è, nei giovani migliori, un ripiegamento su sè stessi, un agitare delle idee, un porsi delle domande angosciose. Esplose, nel dicembre del 1825, la rivolta dei decabristi, cui seguì la dura repressione. Ma i semi erano stati gettati su un terreno fertile e preparato e non potevano non produrre germogli e piante robuste. Il primo e più importante, per tormento interiore e coraggio insieme delle proprie idee, fu P. J. Ciaadaev. Nel rappresentare la prora che spartisce i flutti delle due correnti degli occidentalisti e degli slavofili, egli pose il problema dei rapporti spirituali tra la Russia e l'Europa con la prima delle sue « Lettere filosofiche », poi con l'Apologia di un pazzo », incoraggiando queste due correnti a definirsi, a prendere coscienza di sè.

Interpretata come un attacco a fondo contro la Russia e il suo passato storico, essa destò una improvvisa tempesta di discussioni e come una specie di allarme: era un rude colpo alla costruzione stessa dello Stato russo, alla sua struttura, alle fondamenta spirituali e politiche su cui esso poggiava e per questo, Zar e polizia e ambienti di corte ne furono preoccupati. Erano trascorsi poco più di dieci anni dalla rivolta dei decrabisti e la reazione di Nicola I, attraverso la formula autoritaria, religiosa e nazionalista « Autocrazia, Ortodossia, Nazionalità » gravava come una cappa di piombo sulle classi colte, sugli spiriti più eletti. In questo clima di rinnovata affermazione dei valori specificamente « nazionali » e « grandi russi », non vi è da meravigliarsi se Ciaadaev, cadesse in disgrazia e venisse poi dichiarato pazzo. E a ben poco valse la sua parziale ritrattazione compiuta, poco dopo, con l'« Apologia di un pazzo ».

Con gli anni 1848-1853 si apre in Russia una nuova fase nella contesa spirituale fra occidentalisti e slavofili sul tema Russia — Europa. E il punto di vista religioso — confessionale, che era uno degli argomenti centrali di confronto, continua a occupare le menti e gli animi, sopratutto dopo che il campo era stato messo a rumore dal messaggio di Pio IX ai cristiani d'oriente (6 gennaio 1848).

Si giunge così alla guerra di Crimea, che come tutte le guerre perdute, sollecita un esame di coscienza e in tale occasione si scoprono tare vicine e lontane, errori e difetti che hanno contribuito a una condotta delle ostilità fiacca e tale da far subire una sconfitta da parte del « mondo occidentale ». Tutto questo viene elevato addirittura su un piano metafisico e sia Ciaadaev che Gogol, parlano di una riforma dell'uomo russo, in modo da adeguarlo, come spirito e come caratteristiche, a quel progresso tecnico, economico e militare dell'occidente che aveva consentito, a questo di vincere ultimamente, la guerra di Crimea. Ancora e sempre si ha la tendenza a sottolineare come una specie di « complesso di inferiorità » del mondo russo rispetto a quello europeo; ancora una volta si pensa e si ritorna all'uomo, alle sue caratteristiche psicologiche, morali religiose, alle sue attitudini al lavoro e alla tecnica e si pensa a rinnovare la società tutta, e in essa l'uomo russo, in modo da metterlo in condizione da reggere il confronto con l'Europa. La contrapposizione con l'Occidente rimane tuttavia immutata, proprio per questa preoccupazione di difendersi da questo, attraverso un adeguamento tecnico e umano tale da raggiungere lo scopo. Senonchè, in Russia tre fatti — la morte di Ciaadaev, la grande frattura nei rapporti di politica estera fra la Russia e l'Occidente determinata dalla guerra di Crimea l'inizio dell'epoca delle grandi riforme — segnarono una nuova fase caratterizzata da una più raccolta considerazione dei rapporti fra la Russia e l'Europa.

Ma il problema era troppo sentito e già fortemente impostato ormai da oltre un cinquantennio perchè non trovasse prima in Leontiev e poi in Danievskij una formulazione in certo modo esasperata del contrasto insanabile — o almeno ritenuto tale — fra il complesso russo e l'occidente, e una accentuazione della stessa divisione interna fra slavofili e occidentalisti. Ed anche se verso la fine del secolo, nuove correnti e nuove esigenze si faranno strada, anarchici e nichilisti, populisti e socialisti rivoluzionari, e, infine i marxisti — pur con i loro più ampi contatti con l'Europa — non sono in condizioni di mettere in mora il grosso problema o di dare ad esso nuovi sviluppi.

Angelo Tamborra

● Per l'anno scolastico 1950-51 la « Dante » di Villach ha istituito tre corsi di lingua italiana per ragazzi e due corsi serali di letteratura e conversazione italiana per adulti.

● Ad Amman, in Giordania, il professore di letterature orientali dell'università pontificia di Roma, Salvatore Garofalo, ha tenuto una applaudita conferenza su « Antica e moderna Giordania - impressioni di un viaggiatore ».

● Conferenze sulla cultura italiana contemporanea e sul cinema italiano sono state tenute a Kioto dal prof. Soichi Nogami.

● A Johannesburg continuano i corsi di lingua italiana per bambini istituiti dal Comitato locale.

● Una conferenza sull'arte italiana è stata tenuta a Lilla dal prof. Heurgon. L'oratore ha ilustrato il tema con interessanti proiezioni.

● Con una rassegna sui maggiori poeti e compositori italiani, il prof. Vittorio Bellucci ha parlato a Frosinone sul tema « L'arte patrimonio dello spirito ». Nella stessa città il prof. Luigi Volpicelli ha tenuto una conferenza, nel corso di un'altra riunione, su « Giusti visto da un pedagogista ».

● Nella cittadina balneare di Loano la « Dante » torinese ha organizzato una manifestazione artistica, nel corso della quale sono state declamate liriche dei maggiori poeti italiani contemporanei.

● Un'applaudita conferenza su Ugo Foscolo è stata tenuta dalla prof.ssa Giuseppina Ronchi nella cittadina di Thiene.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma